A
0004542692
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/maitreslestampe00aube

LOUIS AUBERT

Les Maîtres de l'Estampe japonaise

" Image de ce monde éphémère. "

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

Les Maîtres

de

l'Estampe japonaise

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

LOUIS AUBERT

Paix Japonaise · l'expansion japonaise, la vie japonaise. Un volume in-18, broché . . . . . **3** fr. **50**

Ouvrage couronné par l'Académie française, Prix Marcellin-Guérin.

Américains et Japonais. Un vol. in-18, 1 carte hors texte, broché. **4** fr. »

Ouvrage couronné par la Société de Géographie commerciale de Paris.

Les Maîtres de l'Estampe japonaise. Un volume in-8° cavalier, avec 55 planches hors texte, broché . . . . . **10** fr. »

LOUIS AUBERT

Les Maîtres de l'Estampe japonaise

« Image de ce monde éphémère ».

Avec 55 Planches hors texte.

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS
1914

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright nineteen hundred and fourteen
by Max Leclerc and H. Bourrelier,
proprietors of Librairie Armand Colin.

Art
Library
NE
1310
A88m

INTRODUCTION

INTRODUCTION

De Moronobu à Hiroshigé, de la fin du XVIIe au milieu du XIXe siècle, l'Estampe japonaise fut une peinture des mœurs et des paysages populaires.

Avant Moronobu, la gravure sur bois avait déjà servi à illustrer romans et poésies[1] et à tirer des « images de préservation », représentant des divinités bouddhiques, que les fidèles achetaient aux moines et collaient aux piliers des temples en manière d'ex-voto. Il y avait eu aussi, à partir du XIIIe siècle, des peintures de genre figurant des bonshommes du temps, mêlés, il est vrai, à des miracles ou à des cataclysmes légendaires[2], et des tableaux de la vie aristocratique, mais différents de l'Estampe par leur technique et par la classe sociale de leurs modèles.

La nouveauté de Moronobu et de ses successeurs, c'est qu'ils représentent les manières et les coutumes du jour, par contraste avec les figures d'histoire des œuvres clas-

1. Dès le XVe siècle, un livre, « l'Origine de l'histoire de Yûzu Nembutsu », et, tout au long du XVIIe siècle, des ouvrages classiques tels que le roman *Isé Monogatari*, le recueil de Cent poésies. *Hyakuninn-isshu*... Cf. *Masterpieces selected from the Ukiyo-ye School*, by Shiichi Tajima, Tôkyô, 1908.

2. *Makimono* du XIIIe siècle (époque de Kamakura).

siques ; c'est un art d'actualité et c'est vraiment un art populaire par son public, par ses artistes et par son répertoire.

*
* *

L'art au Japon était resté jusqu'au XVIIe siècle un divertissement noble; mais la fin du XVIe siècle fut une époque de bouleversements politiques et sociaux. Le pouvoir passa des mains de la grande famille des Ashikaga en celles d'un petit samuraï, Nobunaga, puis d'un parvenu, Hideyoshi, enfin de son lieutenant Ieyasu qui, sur le Japon maté pour deux siècles et demi, assit le pouvoir de la dynastie des Shôgun Tokugawa. L'ébranlement des guerres civiles se prolongea même dans la paix; beaucoup de féodaux, d'humble origine, s'étaient haussés aux dignités, tandis que des nobles authentiques et les Empereurs eux-mêmes avaient, pendant les mauvais jours, connu une vie toute différente de leur existence cloîtrée dans leurs palais de Kyôto.

Les goûts changèrent avec ces expériences[1]. Au Japon, pays de forte tradition, pour qu'une École populaire sortît d'un art tout aristocratique, il fallut que, dans la première moitié du XVIIe siècle, les figures classiques des peintures

1. Ce fut une nouveauté que des seigneurs au début du XVIIe siècle fissent danser devant eux O Kuni, danseuse célèbre, mais de basse extraction ; que l'Empereur Reigen (1663-1685) composât des *hakkai*, poésies de dix-sept syllabes, formes abrégées et plus populaires des classiques *uta* et *tanka* dont il avait été tant composé pendant des siècles de vie de Cour ; que ce même Empereur récitât des *jorûri*, drames musicaux, très différents des solennels *nô* auxquels ses ancêtres s'étaient gravement divertis depuis le XIVe siècle. — D'autre part, les hommes nouveaux honoraient les anciens usages. Hideyoshi, entre deux batailles, célébrait des cérémonies de thé que réglait Sen-nô Rikyû, et récompensait ses fidèles par des dons d'objets d'art.

Tosa, les figures chinoises des peintures Kano [1], plussent moins à des nobles dont les idées s'étaient élargies et aérées. Ils n'ont pas patronné ouvertement l'école populaire, mais ils ont protégé Matabei [2] de qui dérive cette école [3]. A cette initiative aristocratique, le peuple avide de culture répondit ; enfin tranquille dans des villes prospères où presque chaque temple avait une école, il eut sa littérature, son art, auxquels l'imprimerie, à l'aide de caractères mobiles, dont les armées de Hideyoshi avaient rapporté de Corée le secret, et la gravure sur bois donnèrent une grande diffusion [4].

Aussi bien que son public, l'Estampe eut ses artistes à part. A travers leur biographie incertaine et l'incertaine chronologie de leurs œuvres, on voit ces provinciaux qui abandonnent d'humbles professions pour la peinture, et qui,

1. L'École Tosa date du XIIIe siècle ; l'École Kano, de la fin du XVe siècle.

2. Matabei Iwasa meurt en 1650 à soixante-treize ans ; d'une famille de samuraï, il fut à plusieurs reprises employé par le Shôgun et des daïmyo.

3. D'après Tajima, *op. laud.*, l'œuvre indiscutablement authentique de Matabei est : les « Trente six poètes » ; « Hommes et Femmes jouant ensemble », — ils lisent, écrivent, se courtisent ; un homme sort du bain, un autre boit, la tête soutenue par une courtisane ; la scène, par son naturel, par la disposition de ses groupes, les attitudes de ses personnages, sa fine tonalité grise, noire et rouge, est le prototype d'innombrables scènes d'estampes, — et enfin un Petit paravent représentant des hommes et des femmes jouant ensemble, qui fit partie des présents de noces reçus par Chiyo Himé, fille du Shôgun Iemitsu Tokugawa. — Sur la distinction de Matabei et de Matahei, qui aurait vécu près d'un siècle plus tard, cf Pierre Barboutau, *Les Peintres populaires du Japon*, 1914, 1er fascicule.

4. Beaucoup d'estampes ont le format des kakemono (kakemono-ye) : on les pendait dans le *tokonoma* en guise de peintures. Généralement, au Japon, les estampes n'étaient pas accrochées, comme depuis vingt-cinq ans elles le sont aux murs de nos demeures et de nos expositions. Parfois, de petites estampes étaient collées pour un temps sur les cloisons de papier ; mais la maison japonaise n'a jamais été ornée de peintures fixes. Les estampes en livres ou sur feuilles libres étaient feuilletées de ci de là ; d'où leur bel état de conservation. — Hormis quelques rares exceptions, les livres ne valent ni par le style du dessin, ni par le charme de la couleur les estampes séparées. Pourtant les artistes devaient apporter le même soin à illustrer les uns et les autres. Plus de soin même, et peut-être trop de soin, quand il s'agissait des livres dont leur réputation dépendait surtout : leur faire était plus timide ; ils se guindaient.

après un court passage dans l'atelier d'un artiste de l'École Kano ou chez quelque maître de l'estampe, se risquent à innover; quelques uns sont des transfuges des écoles classiques, comme Yeishi; le talent de tel autre paraît avoir été reconnu par les grands de ce monde [1], mais le plus souvent, sortis du peuple, ils vivent avec lui et chichement, en querelle avec leurs graveurs qui trahissent leurs intentions, avec leurs libraires toujours lents aux commandes et aux paiements, avec leurs rivaux qui les plagient [2] et parfois avec l'autorité qui les emprisonne [3]. Familiers de Yedo, ils fréquentent assidûment au Yoshiwara, quartier des courtisanes, et dans les théâtres; parfois ils suivent leurs modèles dans la banlieue, et même le long des grandes routes; ils trouvent auprès de ce public un succès très vif, qui se répand dans les provinces et dans les ports où sont parqués les étrangers, Chinois et Hollandais [4]. Ce sont de bons garçons et de belle humeur, comme il apparaît dans les propos blagueurs et fantaisistes d'un Outamaro et d'un Hokusaï; ils changent

1. Un *sourimono* de Koriusaï, représentant un faucon sur un perchoir, fut publié à l'occasion de sa nomination d'*hokkyo*, titre honorifique accordé par la Cour aux peintres dont elle agréait le talent. Kôrin et Sôtatsu avaient été revêtus de cette dignité.

2. Voir pp. 53 et 157 les protestations de Masanobu et d'Outamaro contre les plagiaires, et l'aveu de Kôkan Shiba, à l'endroit de Harunobu, p. 80. Outamaro mettait parfois à côté de sa signature le signe *shomei*, « vrai ». — Hokusaï, dans une lettre, se plaint que des faussaires aient fait usage du nom de Taïto dont il signa ses œuvres de 1823 à 1824.

3. Shunyei et Outamaro furent emprisonnés.

4. Outamaro (v. p. 157) dénonce les faux qui « compromettent la réputation des vrais *nishiki-ye*, non seulement au Japon, mais encore à l'étranger ». Hokusaï a exécuté des commandes que lui avaient passées des Hollandais. Quelques-uns de ses volumes furent distribués dès 1829, par Siebold, aux bibliothèques de Paris, de Berlin et de Leyde. — Un critique japonais dit de Toyokuni : « Il composait pour les livres des illustrations en couleurs représentant ses jolies contemporaines dans des poses délicieuses. Ces livres furent à la mode dans plusieurs provinces; les Chinois, les Barbares eux-mêmes (les Occidentaux) recherchaient ses œuvres originales » (cité par Pierre Barboutau, *op. laud.*). — Le grand nombre de tirages et de retirages de certaines séries d'estampes en atteste le succès : par exemple, les Trente-six vues du Fuji par Hokusaï, tirées en couleurs et aussi en bleu avec des différences de cachets.

dix fois de noms, dix fois de patrons, ont des dizaines d'élèves et saluent philosophiquement la mort dans des poésies d'inspiration bouddhique. Leur aisance à adopter et à se laisser adopter, à s'embrigader dans une école, leur lenteur à risquer leurs trouvailles aux dépens des traditions docilement apprises, — tout cela contraste avec la hâte de nos contemporains à publier leur nom et leurs prénoms définitifs et leur définitive originalité, avant toute science acquise..... Artistes-artisans assez semblables aux peintres de vases et aux coroplastes du Céramique d'Athènes qui, en marge des arts majeurs, modestement besognèrent.

Public spécial, artistes spéciaux : l'Estampe a aussi son répertoire spécial; la principale héroïne en est la *bijin*, jeune fille ou jeune femme, courtisane le plus souvent, et cela au moment même où la culture chinoise, toute-puissante sur les samuraï et sur les lettrés, chasse la femme de la littérature classique dont elle avait été la reine. Les autres héros de l'Estampe sont les acteurs du théâtre populaire, *Kabuki Shibai*, fondé à Yedo vers le milieu du XVIIe siècle. Les chefs des grandes dynasties d'acteurs qui se sont prolongées jusqu'à nos jours, sont contemporains des premiers peintres d'estampes : Ichikawa Danjuro, le modèle favori des Torii et de Shunsho, débute en 1673. Or un samuraï qui se respecte rougirait d'être reconnu dans un théâtre populaire : c'est donc une distraction réservée au peuple et dont la nouveauté l'enthousiasme. Enfin, avec le Yoshiwara, et avec le théâtre, le décor principal de l'Estampe, c'est Yedo et ses environs [1].

A Yedo, — fondée par le Tokugawa Ieyasu en 1603, imposée par son petit-fils Iemitsu comme résidence aux daïmyo ou, s'ils s'en absentent, à leurs femmes et enfants laissés en otages, — à Yedo, du haut de son château féodal

1. L'estampe est souvent appelée *Yedo-ye*, image de Yedo, et *Azuma nishiki-ye*, images de brocart de la capitale. — Le sens exact d'*Azuma* est : Provinces de l'Est.

aux fondations cyclopéennes, qui domine orgueilleusement d'innombrables petits toits humblement pressés le long de canaux sillonnés par des jonques, le Shôgun gouverne le Japon d'un air à faire trembler tout ce qui le hait. Au profit de sa ville, peuplée, peut-être, d'un million d'habitants, il ruine tout le pays. Cependant, Kyôto conserve le divin Empereur, trônant inébranlable dans son palais aux « cent assises de pierre » et aux « neuf enceintes », — Kyôto, sommet idéal du Japon vers lequel, par respect pour la présence du Mikado, dans les descriptions poétiques, le voyageur est toujours censé monter, Kyôto, la vieille capitale, collectionneuse de reliques, avec ses grands temples et ses jardins déserts, les modes et les traditions de ses aristocrates, ses antiques écoles d'art[1], tout cela serré dans l'écrin de ses montagnes forestières, comme sont roulés dans de vieilles soies changeantes les vénérables kakémono, Kyôto, « séjour des nues », nimbée de la poésie des âges..., — alors que Yedo, naguère encore village de pêcheurs, à l'Est du Japon, dans cette partie de l'Empire occupée longtemps par des Barbares aïno, longtemps simple marche militaire et fertile en guerriers grossiers, est considérée par le Japon de la littérature et de l'art comme une terre sans passé, sans culture, sans éclat. Mais de Yedo, le peuple, le public des estampes s'enorgueillit : c'est sa capitale, à lui, et qui date du temps où il a commencé de compter dans la vie de la nation, et c'est avec enthousiasme qu'il accueille les *meisho*, livres illustrés ou séries d'estampes détachées, qui célèbrent les beautés de sa ville et de ses environs[2].

1. Maruyama Okio, le grand peintre de la fin du XVIIIe siècle, le contemporain de Kiyonaga et d'Outamaro, travaille à Kyôto, où il fonde l'école *Shijo*. Lui et son disciple Sosen, en leurs peintures d'oiseaux, de poissons et de singes, représentent la classique tradition chinoise, mais rénovée par une observation consciencieuse de la nature.

2. L'Estampe, pourtant, a représenté Kyôto, son temple populaire de

*
* *

Par prévention de classe, plutôt que par conviction esthétique, le public auquel s'était toujours adressé l'art classique traita de haut l'art populaire. Nobles qui révéraient les divertissements et les paysages à l'ancienne mode, ils ne daignaient s'intéresser aux acteurs, aux courtisanes, aux mœurs dissolues et aux décors de la grande ville neuve où ils devaient publier leur servitude. Conservateurs qui n'entendaient emprunter à l'Europe que castilles et arquebuses, il y avait dans les estampes trop de nouveautés étrangères [1] pour qu'ils les approuvassent, et d'ailleurs il s'y trouvait assez de traditions pour que ces feuilles coloriées leur parussent d'inutiles reprises de thèmes que la peinture traditionnelle avait traités avec plus de sérieux. Collectionneurs qui tenaient, enveloppés dans de vieilles étoffes et enfermés dans des bois précieux, des kakémono, notoires par leur auteur et les circonstances où il les avait composés, notoires aussi par leurs différents possesseurs, œuvres uniques qu'on n'exposait que dans des circonstances choisies de lieu, de saison, avec mille précautions d'officiant tirant du sanctuaire le saint des saints et après une préparation spirituelle pour en comprendre et

Kiyomizu, avec sa cascade et ses cerisiers, la rivière où il fait si bon prendre le frais en été quand le lit en est découvert. — Nous signalerons chez Moronobu, Harunobu, Hokusaï et Hiroshigé ces vues de la vieille capitale.

1 Cf. par exemple Outamaro, C IV, 15 : deux amants en barque ; la femme porte à ses lèvres un verre d'importation européenne ; 98 : derrière une jeune femme qui examine par transparence l'écaille d'un peigne, le *fusuma* est tendu en cuir de Cordoue à fleurs. Les Hollandais importèrent ces cuirs aux XVIIe et XVIIIe siècles ; les Japonais en ornaient leurs maisons et leurs bibelots, notamment leurs poches à tabac. La *Mangwa* fourmille de nouveautés européennes, concernant la perspective, l'arpentage, etc.

en suggérer aux quelques compagnons privilégiés de la cérémonie de thé le subtil symbolisme, — comment auraient-ils daigné s'intéresser à des estampes gravées par des artisans et répandues à la grosse, au grand jour, pour quelques *sen*[1]? L'art à bon marché n'a jamais tenté les collectionneurs. Et puis ces esthètes, amateurs surtout de peintures en blanc et noir et de grès aux tons rompus, étaient offusqués par les couleurs vives des estampes, qu'ils prenaient sans doute pour des manières de menus, de programmes ou de cartes postales.

Par contre, son caractère populaire valut à l'Estampe un franc succès auprès des étrangers. Pour le public européen, Hokusaï, pendant longtemps, a résumé le meilleur de la peinture japonaise : d'emblée ses croquis, par leur prestesse, leur fantaisie et leur bonne humeur, le rendirent universellement accessible aux artistes d'Occident. Mais vint une seconde génération de connaisseurs qui, s'étant avisés du dédain où l'amateur japonais tenait l'estampe, et ayant découvert, de-ci de-là, les longues perspectives de la peinture chinoise et japonaise, furent pris de honte comme s'ils avaient été convaincus d'avoir jugé la peinture française depuis ses origines sur la seule image d'Épinal. Un critique qui, durant un long séjour au Japon, avait assisté aux inventaires officiels des trésors des temples et des collections impériales, se fit le héraut de l'art du vieux Japon contre l'Estampe[2], et de Kiyonaga contre Outamaro et Hokusaï. Les critiques les plus récents sont entrés dans ses vues[3]. Et pourtant

1. Le goût de la collection était tel au vieux Japon que l'action de maints romans et pièces de théâtre roule sur la perte, la recherche, et le recouvrement d'objets d'art.

2. Cf. Fenollosa's, *Review of the chapter on Painting in Gonse (Japan weekly mail*, 12th of July 1884), à propos de l'*Art Japonais* par M. L. Gonse.

3. « A peu d'exceptions près, j'ai suivi le Catalogue de Fenollosa pour la description du développement de l'impression en couleurs japonaise et les

il n'est pas toujours aisé de justifier les sentences de Fenollosa, prononcées sur un ton décisif et avec une audacieuse précision dans la chronologie ! « Le but le plus cher de ces critiques, suivant les déclarations de M. de Seidlitz, fut de se maintenir au point de vue japonais. » Deux dogmes naquirent : l'estampe « réaliste » tranche tout à fait sur le classique art « idéaliste » de la Chine et du Japon ; parmi les estampes, celles du XIXe siècle ont été surfaites par les Européens : « Ce ne fut après tout qu'un regain, et même, par quelques côtés, une décadence ».

Ayant profité de l'occasion, qui jamais encore n'avait été offerte en aucun pays, d'étudier, au cours de six années consécutives, quelque deux mille cinq cents pièces présentées méthodiquement et en leur ordre chronologique[1], nous avouons partager l'enthousiasme des premiers japonisants européens qui virent ces gravures en couleurs. Sans doute elles ne représentent pas toute la peinture japonaise et nous sacrifierions les plus belles d'entre elles à beaucoup de

caractéristiques des artistes, et j'espère avoir toujours bien interprété les opinions de cet expert distingué. » W. de Seidlitz, *Les Estampes Japonaises* (traduction de P. André Lemoisne), Hachette, 1911. Préface, *passim*.

1. Avant de réunir en volume ces études écrites à propos de chacune des expositions du Musée des Arts Décoratifs (1909-1914), et publiées, pour la plupart, dans la *Revue de Paris*, nous avons précisé nos interprétations des estampes à l'aide des traductions de leurs légendes faites par M. Inada pour les Catalogues qui ont classé et reproduit la plus grande partie des œuvres exposées. C'est à ces catalogues que nous renverrons à tout moment le lecteur. Ils constituent, avec leur illustration abondante et soignée, avec leurs savantes introductions écrites par M. Raymond Kœchlin, avec leur classement établi par M. Vignier, un admirable *Corpus* de l'Estampe. — Il faut lire ainsi les abréviations des références : C. I, 163, signifie Catalogue I, Estampe n° 163 ; C. IV, 405, Catalogue IV, Estampe n° 405, etc. Il y aura six catalogues : les cinq premiers seuls ont paru ; le dernier sera publié au début de 1915. L'illustration de ce volume leur est empruntée : nous prions M. Raymond Kœchlin, qui a bien voulu nous donner l'autorisation de cette reproduction, les collectionneurs à qui appartiennent les estampes photographiées, MM. Longuet et Marty qui ont mis des épreuves de leurs clichés à notre disposition, de trouver ici l'expression de notre reconnaissance. — M. Raymond Kœchlin, l'enthousiaste organisateur de ces expositions ; M. Jean Lebel, qui l'assistait, m'ont donné maints renseignements et suggestions dont je les remercie.

kakémono; mais on a trop parlé de leur caractère populaire par quoi elles trancheraient sur la peinture classique; on a trop opposé aussi les estampes du XVIIIe siècle à celles du XIXe siècle et parlé de celles-ci comme d'un art dégénéré et corrompu.

Au reste, les Japonais eux-mêmes nous invitent à ne plus prendre pour un jugement esthétique leur prévention de classe d'autrefois : ébranlés par l'enthousiasme des Européens, ils ont secoué en partie leurs préjugés, et, au milieu des nouveautés qu'ils ont accueillies depuis un demi-siècle, commencent à trouver au monde des estampes un certain charme d'antiquité [1].

L'Estampe japonaise, c'est, selon nous, à l'usage d'un public nouveau, grâce à un procédé nouveau, la somme de toutes les traditions picturales et philosophiques du vieux Japon, et son caractère traditionnel nous paraît au moins aussi important que son caractère populaire. Le cas de Hokusaï a troublé les idées : l'École populaire, pour beaucoup d'esprits, c'est la *Mangwa* ou quelques esquisses de Masayoshi, de Toyokuni : des frénétiques, des truands, des hommes en caoutchouc qui s'agitent; mais la *Mangwa*, ce n'est pas tout Hokusaï, et Hokusaï n'est pas toute l'Estampe [2]. C'est mutiler l'École et le mutiler lui-même que de

1. Le *Shimbi Shoin* a consacré une somptueuse publication en cinq volumes aux peintres d'estampes : *Masterpieces selected from the Ukiyo-ye School*. Le texte est de M. Shiichi Tajima, qui avait publié les *Shimbi taikwan*, dont les vingt volumes sont consacrés à l'art classique.

2. « Quels sont les sujets de prédilection des peintres de l'*Ouki-yo-é* ? Chacun peut le constater, ce sont surtout des sujets populaires : acteurs, courtisanes, scènes du théâtre ou de la rue. On voit aussi des fleurs, des oiseaux, des paysages. Mais ce n'est point là la note dominante ; la vie populaire l'emporte incontestablement. Aussi appliquons-nous à ces peintres le seul nom qui nous semble convenable, celui de peintres populaires ». Pierre Barboutau, *op. laud.* — Nous essaierons de montrer que ces « sujets populaires, acteurs, courtisanes, scènes de théâtre ou de la rue » sont de perpétuelles allusions à la tradition historique et poétique, et que « fleurs, oiseaux et paysages » sont peut-être « la note dominante » de la vie populaire du Vieux Japon.

ne parler que de ses croquis. La tendance de cette École qu'on a appelée « réaliste », ou « vulgaire », au lieu de verser complaisamment dans le réalisme ou la vulgarité, même quand elle peint des sujets vraiment contemporains et qui pourraient être terre à terre, va vers le style, le ton poétique, l'allégorie, le symbole. Le goût de la blague et de la caricature est accessoire; il n'est pas chez les Primitifs, chez Harunobu, chez Kiyonaga; jamais non plus chez les paysagistes, ni chez les peintres de fleurs et d'animaux. A propos d'Outamaro, Fenollosa et ses partisans ont parlé de flatterie à l'adresse d'un public dépravé : nous croyons plutôt à une hardie tentative pour créer un type de femme qui s'adaptât à une certaine image traditionnelle du monde, car notre intention est de montrer que tous ces peintres de l'Estampe ont vécu sur une intuition de la Nature où le paysage et la figure humaine ont des affinités et un rythme qui à un Occidental paraissent singuliers.

Les critiques qui, sous prétexte d'être japonais en leurs jugements, blâment l'art populaire ou tel de ses maitres d'avoir été trop « réaliste », n'expliquent pas pourquoi les estampes sont mieux qu'un document ethnographique et géographique, pourquoi aussi cette école, née dans une île au bout du monde, a conquis d'emblée tous les artistes occidentaux au point de modifier profondément leurs visions et leurs sentiments.

*
* *

L'Estampe est un authentique art populaire, mais nous sommes dans un pays extrême-oriental, qui a toujours respecté les coutumes ancestrales, qui s'est toujours vanté de l'antiquité et de la continuité de sa civilisation; nous

sommes au Japon des Tokugawa, d'où les indigènes ne peuvent sortir sans autorisation, où quelques étrangers ne sont que tolérés sur un îlot. C'est un âge de repliement sur soi et de curiosité historique, car, à défaut de liberté dans l'espace, il reste la faculté d'errer dans le temps.

Les classes inférieures, au Japon, ont toujours été avides d'adopter tout ce que les classes supérieures condescendaient à laisser imiter de leurs habitudes : théâtre, retraite vers la quarantaine, et quand, après la Révolution de 1868, le service obligatoire remit des armes à tous, le dernier des manants fut flatté qu'on l'admît à partager l'ancien privilège des samuraï.

La cérémonie de thé, jadis distraction réservée aux sages ou aux nobles, offrit, à partir du XVIIe siècle, un refuge de libre méditation à tous ceux qui désiraient échapper au formalisme d'un pouvoir féodal et confucéen. De même, l'Estampe, adaptation populaire de l'art classique, fournit une occasion de s'évader vers le rêve traditionnel. Grâce à de tels divertissements qui rapprochaient toutes les classes dans la même culture, se forma une confrérie d'aristocrates en matière de goûts, paysans ou boutiquiers qui se plurent à disposer des fleurs dans des vases, et qui n'abordaient un paysage ou une œuvre d'art qu'avec la déférence qu'ils témoignaient à des supérieurs. Dès qu'une nouvelle curiosité des daïmyo à l'endroit des scènes contemporaines eut donné le branle avec Matabei à un art plus populaire et qu'une technique nouvelle en eut favorisé la diffusion, c'est à une interprétation plus libre et plus moderne du répertoire classique qu'il fut immédiatement employé. Et l'on vit alors l'Estampe, art de Yedo et du Japon de l'Est, évoquer, à travers des scènes et des paysages populaires, l'antique conception de la nature qu'avaient eue jadis, à Kyôto, les Japonais de l'Ouest, lors de la période dite Héian, du IXe au XIIe siècle de notre ère.

Car le passé le plus lointain restait étrangement vivant parmi toutes les classes. Une estampe de Masanobu[1] représente Sugawara no Michizane, noble de la fin du IXe siècle : en costume de cour, il trône sur une estrade basse, ayant à côté de lui une branche de pin et un prunier en fleurs. Exilé, à la suite d'intrigues de Cour, bien qu'il fût favori de l'Empereur, il dut quitter Kyôto au temps de la floraison des pruniers. C'étaient les fleurs favorites de son jardin, où se dressait un « pavillon du prunier rose ». Sa poésie d'adieux à ses fleurs, tout Japonais, aujourd'hui encore, la connaît par cœur :

Sous la brise de l'Est,
Brillez de tout votre éclat,
O fleurs de prunier ;
Bien que n'ayant plus de maître,
N'oubliez pas le printemps.

Émue par ces regrets, l'âme du Japon prêta ses sentiments au prunier. Elle imagina qu'il avait langui loin de son maître, et, comme une main pieuse avait sans doute planté un prunier près de la tombe de Michizane, cet arbre, dans l'imagination populaire, devint l'arbre du jardin de Kyôto qui, déraciné par l'angoisse, s'était envolé vers le banni. Et comme dans la poésie japonaise le prunier est toujours associé au pin, la légende joignit un vieux pin au prunier fidèle, et tous deux symbolisèrent les esprits des serviteurs qui n'avaient pas abandonné leur maître. Cette légende avait inspiré maintes œuvres classiques, avant qu'une estampe populaire la rappelât. C'est que le culte de Michizane et de ses arbres restait toujours aussi vif : en l'année 1765, date où fut vraiment trouvée l'impression en couleurs, le Japon célébra avec enthousiasme le jubilé de l'entrée de Sugawara

1. C. I, 122.

Michizane à la cour de l'Empereur Seiwa[1], neuf siècles auparavant.

Autre exemple : Moronobu, Harunobu, Kiyonaga ont peint des épisodes de la grande bataille d'Ichi-no-tani, gagnée en 1184 par les Minamoto sur les Taïra. Une estampe de Harunobu[2] représente Taïra no Atsumori à cheval parmi les vagues. La bataille est perdue pour son parti, dont l'armée a gagné ses nefs. Atsumori, un enfant de seize ans, s'aperçoit que tous les bateaux ont pris le large ; il pousse son cheval dans la mer pour les rejoindre. Un guerrier du clan des Minamoto le défie du rivage ; Atsumori y retourne ; il est terrassé par son adversaire qui lui coupe la tête : en souvenir de sa bravoure, il fut enterré, dit-on, à Ichi-no-tani[3]. Son histoire ainsi que les gestes héroïques des guerriers d'alors, contés dès le XIIIe siècle dans des manières de « chansons de gestes » comme le *Heike monogatari* et le *Gempei sei suiki*, furent si bien popularisés depuis lors par des chanteurs ambulants dont la mélopée s'accompagnait sur le *biwa*, que lors de la guerre contre le Russe, il y a dix ans, les officiers d'une garnison voisine de Kobé vinrent en pèlerinage sur la tombe d'Atsumori et y firent dresser en ex-voto une haute colonne à tête sculptée...

Dans notre Europe moderne, dont les civilisations sont en échanges perpétuels les unes avec les autres, dans notre France où nous avons perdu toute intelligence intime et directe de nos épopées du moyen âge, nous avons peine à

1. V. dans le *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, Tome XI, nos 1-2, janvier-juin 1911, une belle étude de M. Noël Péri sur la légende de Sugawara Michizane, suivie d'une traduction du nô *Oimatsu* (Le Vieux Pin). — Sugawara Michizane, divinisé après sa mort, est resté le type de l'homme accompli, ayant gardé l'âme d'un Japonais malgré sa culture chinoise et sa foi bouddhique.

2. Cf. C. II, 8.

3. Cf. la légende d'*Atsumori* et une traduction du *nô* dont il est le héros, dans les études de M. Noël Péri sur le Drame lyrique japonais. *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, Tome XII, no 5, 1912.

Phot. Longuet.

ÉPISODE DE LA BATAILLE D'ICHI-NO-TANI
Collection Kœchlin.

comprendre cette civilisation japonaise dont la continuité des traditions poétiques faisait du peuple auquel s'adressaient les estampes, des contemporains de héros du IXe et du XIIe siècle. Qu'on imagine un Français du XVIIIe ou du XIXe siècle, sans rapports avec le monde, vivant replié sur la terre et le passé de sa race, et contemporain en imagination d'Olivier et de Roland : tel fut le public de l'Estampe ; et l'on aura quelque idée de ce qu'en fut le répertoire par les sujets de nos images d'Épinal, qui vont des *Quatre Fils Aymon* à l'*Épopée napoléonienne*.

*
* *

En plus de cette communauté de souvenirs, l'imagerie de Yedo profita d'une forte tradition plastique ; ses artistes, bien que d'origine populaire, se relièrent aux écoles classiques. Le procédé neuf de l'Estampe ne les en a pas éloignés, car aucun peintre de l'École populaire n'a gravé lui-même son œuvre ; il dessinait non pas directement sur la planche même, mais sur une feuille de papier transparent ; cette feuille, collée, la face sur un bloc de cerisier ou de buis scié en long dans le sens du grain, servait de modèle au découpeur du bois, qui réservait en relief les traits du dessin ; l'estampe était ensuite tirée à la main ou au frottoir, les peintres surveillant leurs graveurs, modestes artisans dont il est très rare que les noms figurent sur les estampes. Ainsi, qu'ils peignissent un kakemono, — et ils en ont laissé de nombreux, — ou qu'ils peignissent un modèle pour l'estampe, le travail de leur pinceau ne pouvant être effacé, leur trait devait avoir même décision, même sûreté, même souplesse. Et, de fait, entre la peinture classique et l'Estampe, la transition fut beaucoup plus insensible que ne le donnent à croire les classifications des historiens de l'art.

L'École populaire dérive de Matabei ; c'est lui qui peint des scènes de la vie contemporaine, pour des aristocrates un peu las des modèles classiques. L'exemple est donné ; disons presque : la permission ; d'autres peintres à sa suite viendront qui représenteront les mœurs populaires à l'usage du peuple. Or, au dos de chacune de ses peintures, Matabei mentionne qu'il est « un des plus modestes ruisseaux dérivant de Mitsunobu Tosa », et ses figures et ses décors d'intérieurs rappellent en effet le style des Tosa[1]. Au reste les critiques japonais[2] se sont avisés que le style nouveau dont on a dit que Matabei était l'inventeur, se retrouve dans beaucoup d'œuvres de son temps qui ne peuvent lui être attribuées, tels ces panneaux du château de Nagoya exécutés sans doute vers 1610, probablement par des artistes de l'École Kano[3]. En cette première moitié du XVIIe siècle, c'est donc, pour créer une peinture de genre représentant la vie familière du Japon,

1. Cette filiation entre l'École populaire et l'École classique Tosa est nettement marquée aussi dans ce passage d'Hanabousa It-tcho (*Appendice des 4 saisons illustrées*) que cite M. Pierre Barboutau, *op. laud* : « La peinture nationale a pour origine le pinceau fantaisiste de Tosa Mitsunobu (1433-1525). Cet artiste a interprété de nombreux sujets, depuis les élégances des gentilshommes jusqu'à la rusticité des paysans ; depuis la vie simple des montagnards jusqu'aux plantes rares des jardins les mieux entretenus. La peinture nationale, dont tels furent les débuts, étant encore en faveur après plusieurs générations, un homme d'aussi modeste importance que moi ne saurait qu'admirer cette manière de peindre. — Plus récemment, un peintre nommé Iwasa Matabé-é, ayant représenté avec un naturel exquis, dans les costumes de son temps, des chanteuses et des danseuses, fut surnommé à cause de cela *Ukiyo* Matabé-é ». — On traduit souvent : « Matabé-é le Vulgaire » ; comme s'il avait été qualifié ainsi par mépris. Mais les œuvres de Matabé é, bien qu'il fût appelé *Ukiyo*, ont été soigneusement collectionnées par les nobles ; le mot de *Ukiyo* n'a donc pas toujours été pris en mauvaise part, même par ceux qui entretenaient contre l'Estampe un préjugé de classe.

2. Cf. Shiichi Tajima, *op. laud.*

3. Outre ces panneaux du château de Nagoya, représentant la mise à l'eau d'un bateau, la construction d'une maison, un tir à l'arc, etc., M. Shiichi Tajima attribue à des artistes de l'Ecole Kano le « Paravent de Hakone », représentant des femmes jouant du *koto*, jouant aux échecs, calligraphiant, peignant, et des *Kobuki no soshi* Peintures dramatiques : deux danseuses, des musiciens ; des nobles, un parterre populaire. Cf. ces œuvres reproduites dans *Masterpieces of the Ukiyo-ye School.*

un commun effort de toutes les écoles. L'Estampe est la suite naturelle de ce mouvement : elle emprunte aux écoles chinoises[1] certaines de leurs figures légendaires et leur conception poétique du paysage ; elle emprunte à l'école Kano sa manière d'esquisser les rocs, les arbres, les ruisseaux ; elle emprunte à l'école Tosa ses curieuses perspectives de maisons, le style aristocratique de ses héroïnes[2] et les amusantes scènes de foules peintes sur des *makimono* de l'époque Kamakura, qu'ont certainement connus et étudiés Hokusaï et Toyokuni[3].

Parcourez un carnet d'esquisses de peintres japonais, c'est, côte à côte, des croquis d'après nature et des copies de modèles classiques, divinités bouddhiques, sages taoïstes, personnages légendaires, guerriers ou ermites, Kwannon ou « Femme aux Sapèques », voisinant avec des truands, avec des fleurs, des oiseaux — un art d'observation directe recourant sans cesse à la tradition, ou plutôt une reconstitution des aspects les plus familiers des hommes, des bêtes, des paysages avec des données empruntées aux anciens.

Au Japon, pays d'Extrême-Orient où l'art a toujours souffert de l'habitude de trop se répéter, cet effort pour rassembler toutes les trouvailles classiques afin de représenter avec style la réalité quotidienne et familière que l'art classique avait délaissée, cet effort de Matabei, des écoles Tosa et Kano[4], en la première moitié du XVIIe siècle, et que les

1. Un livre de Moronobu, *Byôbu Kakemono-ye Kagami* (1682), est une série de vieilles et fameuses peintures des écoles de Chine et du Japon, que, dit-il à la fin du volume, « il s'est appliqué à copier ».

2. Par exemple, la poétesse Murasaki Shikebu composant le *Genji monogatari* au bord du lac Biwa ou la dame Tamamushi défiant l'archer lors de la retraite d Ichi-no-tani. Cf. Harunobu, C. II, 150 et 8.

3. C'est par un retour aux traditions de l'école Tosa dans ses scènes populaires, aux traditions de l'école Kano dans ses paysages, ses peintures de fleurs et d'animaux, que Hokusaï rénova l'art de l'Estampe qui, dans le premier tiers du XIXe siècle, s'épuisait à recopier Shunsho et Outamaro.

4. L'école Kano se rénove avec Eitoku (1543-1590) et Tannyû (1602-

peintres de l'Estampe poursuivront pendant près de deux siècles, fut un effort vraiment national. La Chine ne l'a pas tenté, elle qui pourtant avait été à l'origine de tous les grands mouvements d'art au Japon. Depuis neuf siècles, en effet les œuvres d'art y avaient été surtout d'inspiration bouddhique et chinoise, quand, parmi ces plantes exotiques, ce fut au XVIIe siècle avec Koyetsu, Sôtatsu, Matabei, Kôrin, Moronobu, un merveilleux épanouissement de la fleur du Yamato.

Si humbles qu'aient été, au moins pris littéralement, les thèmes de l'estampe, son style garda toujours de ces origines une belle tenue classique, — calligraphie des lignes, distinction de la couleur, décence des attitudes, noblesse des draperies ; — c'était la nature, en des aspects neufs, mais vue avec la poésie et représentée avec le savoir des maîtres.

Il a fallu du temps pour que les peintres de l'estampe donnassent à penser qu'ils s'intéressaient à la réalité pour elle-même. Au vrai, ce n'eût pas été japonais. Sans doute, les modèles de Matabei et de son école, gens bien nés, ne sont plus les modèles de Moronobu, qui peint volontiers maisons joyeuses et courtisanes; et, les mœurs se dégradant, la vie perdant sa simplicité et se chargeant de luxe en ces temps de paix et de bien-être, il y eut plus de licence chez ses successeurs. Parallèlement, la technique de l'estampe se complique, se raffine et finit par verser dans l'excès. Aux premières estampes de Moronobu et des Kwaigetsudo, gravées en noir, parfois rehaussées d'un ton rouge, ou frottées de laque noire et de poudre d'or, la chromoxylogravure, art de la gra-

1674), qui fut peintre de la cour du Shôgen. L'Ecole Tosa aussi se renouvelle avec Mitsuoki (1617-1671). Enfin, c'est l'Ecole dite d'Ogata avec Kôyetsu et Sôtatsu (1re moitié du XVIIe siècle), contemporains de Matabei, et Kôrin (1658-1716), contemporain de Moronobu.

vure en couleurs sur bois, importée de Chine ou trouvée par des artistes du Japon, substitua, vers 1735, l'estampe en deux tons, puis, vers 1764, en cinq ou six tons [1]. Dans le premier tiers du XIXe siècle, on alla jusqu'à se servir d'une cinquantaine de planches, et les graveurs avaient appris aussi peu à peu à rompre les valeurs, à varier les coloris, à parsemer les fonds de nacre pulvérisée, à gaufrer plumages et robes....

Ainsi le patrimoine classique s'est lentement apprivoisé au plein jour un peu cru de la réalité populaire, et la tradition d'abord toute-puissante s'est effacée devant l'individualité des belles, des acteurs, des paysages chargés de l'interpréter : Outamaro a laissé plus de portraits que ses prédécesseurs ; avec Shunsho, l'acteur tire à lui le rôle ; enfin les paysages, décors assez sommaires sur les estampes du XVIIIe siècle, deviennent avec Hokusaï et Hiroshigé des sites aisément localisables de Yedo et de ses environs. Les critiques comme Fenollosa, Seidlitz, Binyon, dont l'arrière-pensée est que l'École populaire s'est souciée, sans plus, de peindre exactement les mœurs et les décors de son temps, ont beau jeu de parler de fléchissement des mœurs à propos d'Outamaro qui serait un décadent, d'une baisse de style avec Hokusaï qui serait surtout un artisan, d'un affaiblissement du sens poétique avec Hiroshigé qui plus qu'un paysagiste serait un faiseur de « guides » pittoresques — au total du penchant de toute l'École au XIXe siècle vers la vulgarité, par désir de plaire à un public vulgaire. Outamaro peint des courtisanes, c'est vrai, mais il en fait des princesses lointaines, et dont les dehors trahissent leur vocation, qui est de suggérer une singulière manière de réagir devant le spectacle de l'univers ; nul plus que Hokusaï ne s'est rapproché en ses croquis de la réalité familière, mais

1. Pour comprendre les différentes opérations du tirage à l'aide de plusieurs blocs, voir « Les états successifs d'une estampe japonaise en couleurs ». Publication du *Shimbi Shoin*, 1911.

toute sa longue vie est une aspiration vers le beau style des anciens, soit dans le genre *Kwacho*, animaux et fleurs, où il se montre le digne émule des Chinois, soit dans ses paysages qui sont des commentaires de poésies illustres ; Hiroshigé partage le goût de ses contemporains pour les promenades aux sites célèbres du Japon, mais la vraie signification de son œuvre, c'est une certaine image classique de la Nature. Ainsi donc, même chez les artistes qui en apparence se sont les plus éloignés des figures et des décors de convention, reparaît quand même le souci du rêve traditionnel — même chez cet étrange Sharaku dont les sinistres matamores, par des bribes de style gardées au milieu de leur turpitude, laissent voir qu'ils appartiennent à une vieille race de guerriers authentiques.

Jusqu'à la fin de l'École et tant qu'il s'agira des maîtres de l'Estampe, ce sera toujours la même transposition du passé dans des figures et des paysages qui jusqu'alors avaient été dédaignés comme modèles par l'art classique. Naturellement, cette transposition variera avec les tempéraments et avec les temps. Cela veut-il dire que de Moronobu à Outamaro il y ait décadence? Qu'ils diffèrent, cela est trop clair : un siècle les sépare, un siècle de modes, de mœurs, de techniques nouvelles ; mais la décadence, dans ce pays, où chaque maître de l'estampe réunit des dizaines de disciples et fonde une école, elle est plutôt de chaque grand artiste à sa suite d'imitateurs. Pour les maîtres, alors même qu'ils représentent avec une audace, une exactitude, une liberté croissantes, toujours les mêmes scènes de la vie populaire, l'estampe demeure un art de souvenir, bien plus que d'exécution directe d'après nature. Ses allusions à des poésies, ses illustrations de légendes ; la rapidité des mouvements de ses figures et des « effets » de ses paysages ; certaines bizarreries de construction de ces figures et de ces paysages ; une extrême simplification de la ligne ; un délicieux coloris de

poète : tout prouve que c'est un art de souvenir, mais il est sans cesse vivifié, renouvelé par un appel incessant à un énorme répertoire traditionnel.

*
* *

Car, de ce que le répertoire populaire de l'Estampe, — acteurs, figures de femmes, Yedo et sa banlieue, — allait à l'encontre des préjugés aristocratiques, il ne suit pas qu'il n'ait pas été une perpétuelle allusion au patrimoine d'héroïsme, d'esthétisme et de naturalisme sur lequel a toujours vécu le Vieux Japon.

Les acteurs, c'est l'héroïsme japonais, depuis les exploits des guerres entre Taïra et Minamoto jusqu'aux récents faits-divers des grandes routes, — héroïsme naturellement assez théâtral, tout en forcenés corps à corps précédés de défis magnifiques ; le Japonais, si modeste et si menu d'habitude. y gonfle ses muscles, ses veines, sa voix, sa mimique, comme pour effrayer à distance ; lui qui a un sens si fin de la mesure prend soudain le goût de l'énorme qui éclate dans ses figures de lutteurs, de bêtes sauvages, et aussi chez les héros des albums érotiques ; lui à qui plaît tant la douce lumière du jour, prend plaisir, la nuit venue, à se repaître de macabre et de monstrueux. Cet héroïsme, quand il est traduit par des acteurs, à l'adresse d'un public populaire, s'accompagne sur l'estampe d'une certaine outrance ironique ; néanmoins il représente avec plus de sérieux qu'on ne croit l'humeur des samuraï. Et à la suite du théâtre populaire, l'estampe reprend les vieilles légendes des drames lyriques, des Nô : le courage d'Atsumori, les pieux remords de son meurtrier Kumagai Naozane qui dépose les armes, revêt les voiles du moine bouddhique et prie pour le salut de

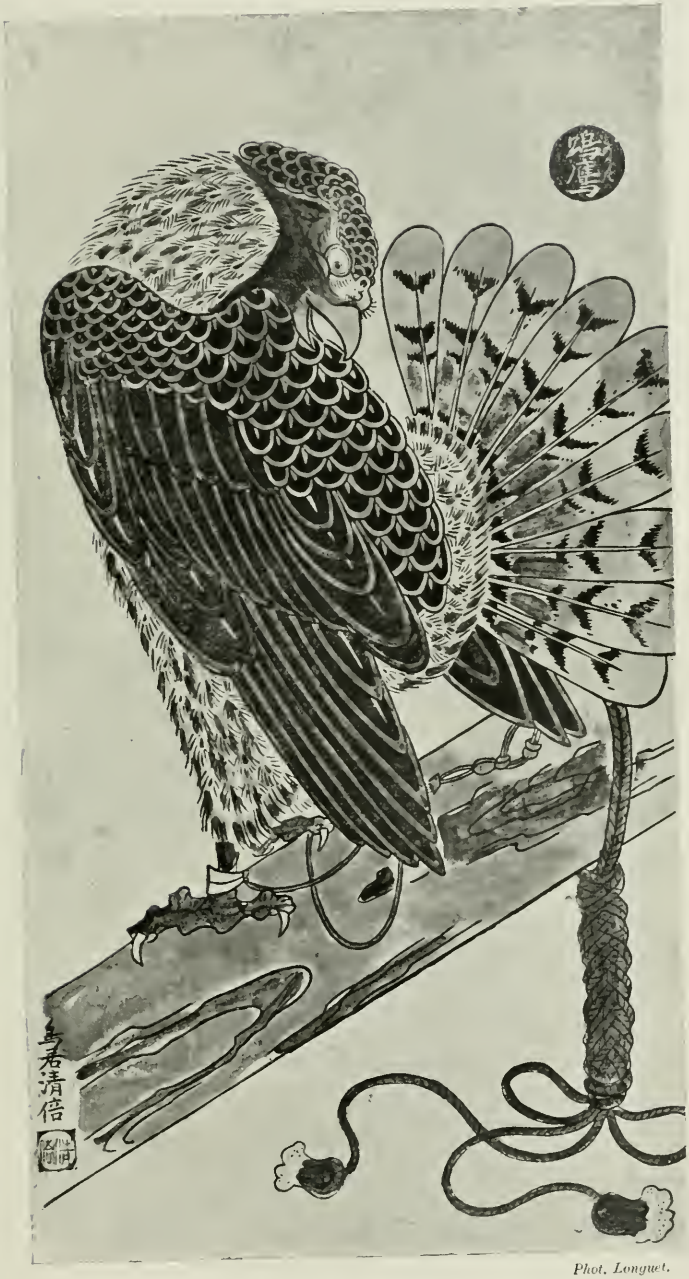
l'âme de sa victime; les amours coupables du bonze qui pour se protéger contre la passion de son amante se réfugia sous la grosse cloche du Dojoji[1]; la touchante longévité des vieux pins de Takasago, figurés par un couple de vieillards[2]... C'est tout le vieux passé bouddhique qui reparaît, et la poésie qu'il savait tirer de l'instabilité des choses.

Et ce n'est pas seulement les thèmes du répertoire, c'est encore la traditionnelle simplicité de ses décors que l'on retrouve sur les estampes. La cloche du Dojoji n'y est qu'une sonnette; le pin, près de Michizane, deux branches de quelques centimètres. Simple indication qui ne veut ni attirer les regards, ni détourner l'attention, mais simplement mettre en branle l'imagination. Car la simplicité des œuvres d'art japonaises n'est qu'apparente. Vous entrez dans une chambre du château Nijo ou du temple Nishi Hongwanji à Kyôto : elle vous paraît vide et nue; vous découvrez un jardin japonais : de petits arbres taillés, quelques pierres à sec; vous assistez à la représentation d'un nô : quelques personnages en costumes de voyageur, de guerrier, d'esprit; vous regardez une estampe de Harunobu : une fillette errant près d'un ruisseau; une estampe de Hiroshigé : une averse. Est-ce tout et n'est-ce que cela? Mais en ce décor si simple quelle force de suggestion, quelle invite à l'illusion! Le tort a été d'excepter l'estampe populaire de ce tour d'esprit traditionnel.

Et aussi bien dans les attitudes des belles sur les estampes que dans les gestes des acteurs de nô sur la scène, c'est la traditionnelle mimique minutieusement réglée, un peu guindée en son hiératisme, mais très concentrée : un geste, un mouvement de la tête ou du bras, suffisent à révéler toute

1. Cf. p. 91, les estampes de Harunobu et de Shunsho se rapportant à cette légende.

2 Cf. deux estampes de Harunobu, C. II, 33, Jeune homme figurant le vieux Jo qui recueille avec son rateau des aiguilles de pins sur la grève de Takasago, et 87, Le vieux couple Jo et Uba saluant le lever du soleil à Takasago.



Phot. Longwet.

FAUCON S'ÉPUÇANT

Collection Doucet.

la force d'un sentiment : se détachant sur du vide, la moindre inflexion du corps prend une éloquence singulière. Et encore dans la lenteur de la démarche des belles, dans le très léger balancement de leur buste, dans le port de leur tête, dans la fixité de leur regard, dans leur art de soutenir avec leurs bras et leurs coudes l'ampleur de leurs vastes manches et de développer les plis de leurs kimono, dans le léger fléchissement de leurs genoux, dans leurs mouvements sans brusquerie, dans les glissements à plat de leurs pieds sur le sol, on retrouve l'harmonie classique des anciens drames lyriques. Et puis, soudain, par contraste, tout comme dans les nô succède au monologue ou au dialogue, dont les gestes sont calmes et mesurés, la danse rapide, heurtée, bondissante des guerriers ou des esprits, on voit sur les estampes, gagnées par le frémissement des fleurs, des eaux courantes et de la brise, des danseuses ou des acteurs brandir des masques, des chapeaux fleuris, des éventails, et disparaître dans l'échevèlement des voiles et dans le papillotement des fleurs qu'elles agitent[1].

Impassible ou grimaçante, toute physionomie sur les estampes tient du masque de théâtre, vieux masques primitifs d'une fantaisie énorme ou au contraire masques de femmes doucement résignées; car les belles, aussi bien que les acteurs, le plus souvent, y remplissent un rôle; elles figurent des divinités, des empereurs, des sages de la Chine, des personnages historiques ou légendaires, des poétesses illustres, et ce sont encore *les six bras et les six vues de la rivière Tamagawa représentés par des femmes; Neige, lune et fleurs représentées par des femmes; Femmes représentant les*

1. Noter la fréquence des danses chez Matabei et chez ses contemporains, peintres Tosa et Kano: la série *Imayo odori hakkei*, huit danses célèbres, chez Harunobu ; la danse *Shakkyo*, Harunobu, C. II, 142 et 248, et Shunsho, C. II, 470; la danse *Sambaso* la danse *Sukeroku* (Harunobu, C. II, 140 et 143) et plusieurs danses tirées de *nô*, Harunobu, C. II, 112, 127, 128.

quatre saisons; Femmes représentant les douze heures du jour... Cette adaptation de héros ou de scènes du passé à la vie la plus familière d'aujourd'hui, tous les artistes de l'École populaire l'ont tentée, chacun à sa manière, Moronobu avec une certaine gaillardise héroïque, Harunobu avec une exquise candeur de jeunesse, Kiyonaga avec une noblesse simple, Outamaro avec un extrême affinement de la sensibilité. Et cette féminisation de la tradition et de toute la nature parait toute simple au Japon où la Cour, encore aujourd'hui, selon l'antique coutume, ne confie qu'à des dames le soin de maintenir les vieux usages, où la langue, comparée au Chinois, est une langue de femme, où la richesse japonaise, est pour plus de moitié œuvre de femme, où l'héroïsme aussi est œuvre de la femme qui élève ses enfants dans le culte du « bushido » et qui sait être la compagne du guerrier.

Enfin les héros de l'estampe, ce n'est pas seulement des guerriers, des acteurs, des jeunes filles et des courtisanes, c'est aussi certains paysages familiers de Yedo et de sa banlieue : la Sumida ; le pont Riyôgoku; Shinagawa sur la baie, le Fuji, le Tôkaidô. A tous, leur rôle est de manifester la beauté des eaux, des ciels, des feux, des terres, exaltée par le sentiment mélancolique qu'elle s'enfuit, éphémère. La Sumida, c'est la volupté des embarquements, la nuit, sous les feux d'artifice, tandis que ses rives, avec leurs cerisiers en fleurs, disent la griserie passagère du renouveau ; le pont Riyôgoku, c'est entre ses pilotis massifs le jeu furtif de la lune et des lumières dont s'ornent les bateaux de plaisir; c'est, le long de son parapet, les belles regardant couler l'eau ou processionnant aux lanternes ; Shinagawa rappelle la mélancolie de la lune d'automne; le Yoshiwara[1], la tristesse des séparations à l'aube froide après

1. Le Yoshiwara, Harunobu, Outamaro en ont représenté la grande

la nuit d'illusion ; le Fuji, la solitude du sage auprès de qui, dans la retraite, viennent mourir bruits et mouvements de la ville; le Tôkaidô est tout en passages d'errants, de voiles, de nuages, d'averses et d'oies sauvages [1].

Il n'est pas de paysage sur les estampes qui n'ait un rôle de suggestion. Il suffit de feuilleter les *Trente-Six Vues du Fuji* de Hokusaï, de noter, dans l'œuvre de Hiroshigé, les neiges, les averses, les nuits qui dévêtent les paysages de leur physionomie habituelle et attirent notre regard vers leurs lointains, pour deviner que ces paysages ont une arrière-pensée, — l'arrière-pensée du paysage classique dont

rue du milieu, les cages où trônent derrière les barreaux, toutes étincelantes au milieu des nattes blondes, les courtisanes que dévorent des yeux les passants. Hokusaï et Hiroshigé en ont peint les abords le soir et le matin. Cf. Hiroshigé, pl. XLIV. Entrée du Yoshiwara le soir. — Outamaro, dans son Annuaire des maisons vertes (Cf. les poésies de courtisanes, pp. 155 et 167), Hokusaï, dans ses Cent Poésies (V. pl. XLII), et Hiroshigé, *Toto meisho*, ont représenté la mélancolie de l'aube au Yoshiwara.

1 Les peintres d'estampes sont fiers de Yedo, la ville neuve, surgie du « champ sauvage de Musashi ». Ils en font les honneurs aux provinciaux. Mais les sites qu'ils représentent n'ont à leurs yeux qu'un intérêt saisonnier; Shighénaga, dans la préface de son livre *Yehon Yedo miya ghi*, déclare : « C'était un beau spectacle que celui du champ sauvage de Musashi, quand la lune pénétrait de chaumière en chaumière; mais une grande transformation s'y est opérée, dans le sens de la prospérité. On y trouve entre autres choses agréables, propres à chaque saison, au printemps, la floraison des cerisiers d Ueno et d'Asuka, et aussi les promenades de Mimégouri et de Sumida ; en été, la fraîcheur sur le pont Riyôgoku ; en automne, la lune perçant de ses rayons les arbres d'Akago, et enfin le saké brûlant du Yoshiwara qui réchauffe le corps en hiver. Nous avons réuni dans ce livre des dessins représentant les vues propres à chaque saison et nous l intitulons « Livre illustré des endroits agréables de Yedo ». Nous espérons que cette publication plaira aux habitants des autres provinces. » Et de même, Harunobu, dans la préface à la « Suite des vues agréables de Yedo », qu'il a donnée en collaboration avec Shighénaga, remarque qu' « il ne convient plus de dire : La lune du champ sauvage de Musashi ; c'était là une tournure bonne pour l'ancienne poésie. Aujourd'hui s'élève en cet endroit une ville dont les maisons se multiplient, et qui réunit un grand nombre d'habitants Ayant pris des vues diverses, choisies par toutes les saisons, dans différents quartiers de la ville, à Ueno, à Asakusa, à Yoshiwara, le peintre Nishimura Shighénaga en a illustré un livre en trois parties.... Désirant qu'il puisse servir à l'amusement des enfants, je l'ai revu, complété, ajoutant ce qui y manquait... Fait en un jour heureux de printemps, Souzouki Harunobu. » — (Cité par Pierre Barboutau, *op. laud*).

le vide, la solitude et le brusque changement des apparences ont un rôle édifiant. Et les bêtes et les fleurs, sur les estampes, reprennent aussi le rôle d'édification qu'elles ont toujours joué sur les kakémono classiques. Religion d'amour, prêchant le salut pour tous les êtres, le Bouddhisme, dont presque tous les rites s'achèvent sur le vœu » que toutes les créatures, avec nous-mêmes, progressent sur le chemin du *bodhi* et parviennent au pays de Béatitude », le Bouddhisme avait de longue date inspiré aux Japonais la pitié pour tous les êtres que le tourbillon de la vie et de la mort ramène incessamment à l'existence. Pitié, toutefois, mêlée d'admiration pour ces frères à notre image, aigles armés pour le combat, cerfs troublés par le désir d'amour à l'automne, lapins rêvant à la lune... Admiration surtout pour les fleurs, qui, en leur brusque éclosion, en leur mort soudaine, présentent un raccourci saisissant de notre destinée et nous ramènent, chaque saison, au mystère du passage de la mort à la vie, de la vie à la mort. Aimer au temps des premières fleurs de prunier, méditer avec le lotus, tomber en beauté à la manière des pétales du cerisier, et disparaître en plein éclat comme les feuilles des érables sur les torrents à l'automne : telle est la sagesse.....

*
* *

Heureuse ville, heureuse banlieue de Yedo, où régnait entre l'homme et la nature une si profonde sympathie. C'était déjà ainsi à Nara et à Kyôto, aux VIIIe et IXe siècles de notre ère, alors que le prunier fidèle se penchait sur l'ombre de Michizane ; c'était ainsi au temps des guerres entre les Taïra et les Minamoto, quand les guerriers brandissaient entre leurs lances des branches fleuries ; c'était ainsi au *genroku*, à

l'époque de Moronobu, et ce fut encore ainsi, il y a quelque dix ans, lors de la guerre contre le Russe, quand les guerriers japonais, bien qu'ils ne portassent plus l'arc des ancêtres, comparaient, dans des poésies qu'on a retrouvées sur leurs cadavres, leur mort à la chute des fleurs de cerisier[1]... Elle a de lointaines origines, l'harmonie qui, sur les estampes, s'établit spontanément entre l'humeur des belles et leur décor de paysage. Drapées dans leurs kimono qu'envahissent les herbes, les oiseaux, les eaux courantes, que soulèvent la brise et l'orage[2], passives elles assistent comme extasiées à la pénétration de tout leur être par les plus fugaces aspects du paysage, dont elles ont le charme mobile et fluide. Et le vide qu'elles entretiennent dans leur vie désœuvrée, comme avec le dessein que la nature ait le champ libre pour se mieux manifester à travers elles, on le retrouve aussi sur les paysages de Hiroshigé. C'est la même docilité en ces sites familiers, comme en ces figures, à se laisser bouleverser par une brusque saute de l'atmosphère..... Averses succédant aux coups de vent : on dirait que les paysages, comme les belles, après avoir étalé en pleine brise leurs grandes manches en forme d'ailes, les rabattent soudain pour essuyer leurs larmes.....

Le grand personnage extrême-oriental, le vrai héros de toutes les estampes et qui explique toutes les affinités entre les belles et les paysages, c'est la Nature. Quelle nature ? Le vrai nom de l'École populaire, de l'Estampe, c'est

1. Cf. dans la *Revue de Paris*, du 1er septembre 1905, la traduction de ces poésies par M. Noël Péri.

2. Noter la fréquence des coups de vent chez les Primitifs (V. pl. v), chez Harunobu (V. pl. IX et C. II, 26, 45, 64 : au ciel, le dieu du vent Kagé no Kami tient une lettre qu'il a arrachée des mains d'une jeune femme ; près de lui, sur un écriteau, cette inscription : « A partir d'aujourd'hui nous nous reposerons. » (Kagé no Kami, après avoir bien soufflé pendant les premiers jours d'août, a moissonné tant de billets doux qu'il a désormais de quoi lire), 65, 67). Cf. aussi l'orage, chez Kiyonaga, C. III, 108, et chez Outamaro.

Ukiyo-ye[1] : Matabei, qui en est le père, est appelé *Ukiyo Matabei*. Or, dans le traditionnel enseignement bouddhique, *Ukiyo* signifie : monde d'illusion, monde éphémère et douloureux (*Uki*, le douloureux ; *yo*, monde). Pendant des siècles, l'âme japonaise a frémi au son de ce mot qui revient comme un murmure tenace dans les lamentations de la poésie classique, et que l'on retrouve dans les *hakkaï*, courtes poésies si populaires au temps de l'Estampe. Et sans doute quand il désigne l'École populaire, *Ukiyo* ne garde pas le sens de monde qu'il faut haïr et fuir pour s'affranchir des passions, causes de la douleur en cette vie et dans toutes les vies où les êtres renaissent sans fin ; il signifie : le monde d'aujourd'hui, presque le monde à la mode, mais avec cette arrière-pensée que bien qu'il faille y vivre on en sent tout de même depuis des siècles le caractère éphémère et douloureux. Accommodement à l'inévitable, résignation souriante devant la nature impersonnelle et colossale, extase devant les phénomènes qui en révèlent le mieux le caractère passager, et toujours pitié, sympathie (*aware*), voilà le cœur du Japon.

L'ère des Tokugawa, à partir du XVIIe siècle, fut auprès

1. « L'expression *Ouki-yo-é* peut se comprendre de plusieurs manières : le premier caractère, *Ouki*, signifie à la fois : flottant, qui bouge, va, passe ; en un mot, qui vit ; le second, *yo*, veut dire : mœurs, coutumes ; enfin le caractère *yé* ou *é* représente les mots : dessin, peinture. Cet ensemble peut se traduire : peinture des mœurs, des coutumes existantes, de la vie qui passe ; si l'on veut : image de la vie réelle. On pourrait donc appeler ce genre ou plutôt cette école, école réaliste ». Pierre Barboutau, *op. laud.*

Réaliste, soit : mais ce mot déjà obscur quand on l'applique à un artiste d'Occident, que signifie-t-il quand on s'en sert pour définir l'Estampe ? Pour imaginer la « réalité » que ces estampes « réalistes » ont voulu représenter, je crois nécessaire de donner à *Ukiyo* le sens traditionnel qu'il a toujours eu dans l'art et la poésie, son sens fort et primitif de monde éphémère, de monde d'illusion. Telle est l'image millénaire de la « réalité » au Vieux Japon et qui ne pouvait pas ne pas se retrouver, au moins en partie, sur l'Estampe — Dans les biographies des peintres chinois (cf. H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*) à tout propos, on note avec admiration que leurs peintures étaient des poèmes, qu'ils cherchaient l'inspiration dans l'ivresse ou dans la retraite au bord des fleuves, en pleine forêt, sous la neige, au clair de lune. La « réalité », dans l'art extrême-oriental, ressemble étrangement à ce qu'est pour nous le domaine du rêve.

des lettrés et des nobles une période de grande faveur pour les idées confucianistes qui ne visaient qu'à organiser solidement la société selon les cinq relations ; mais le peuple resta fidèle aux idées ancestrales.

La vieille culture bouddhique, il continua de la retrouver partout, dans les temples des faubourgs populaires, dans les sanctuaires épars autour des villes, dans les lieux de pèlerinages au milieu des arbres, près des cascades, et surtout dans les saisons, dans les heures qui passent si capricieuses en ce pays changeant, car il y avait des siècles que la Doctrine ouvrait les yeux de cette race sur l'impermanence de l'univers, qu'il lui démontrait que tout ce qui arrive en cette vie, tout ce qui arrivera dans les vies futures est la conséquence du *Karma*, d'une existence antérieure, et cela indéfiniment jusqu'à ce que, détaché de l'illusion, on s'évade de la voie des Asuras ; il y avait des siècles qu'il s'apitoyait sur la fragile beauté des femmes tombant dans l'oubli après avoir été fêtées, sur l'inconstance de l'amour, sa cruauté, ses vengeances posthumes quand, survivant sous forme de fantôme, il s'empare de l'amant infidèle et le torture[1] ; il y avait des siècles que le bouddhisme enveloppait ce monde de douleur d'un grand filet de miséricorde, qu'il ramenait toujours les yeux de ce peuple sur les plus poétiques images de l'instabilité, perles de rosée sur une liane, feuilles frémissant au clair de lune, herbes arrachées

1. Voir dans le Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, Tome XIII, n° 4, 1913, la traduction par M. Noël Péri de deux *nô*, *Sotoba Komachi* et *Aya no Tsuzumi*, qui mettent en scène la vengeance posthume de l'amour méconnu. L'héroïne du premier de ces nô est la poétesse Ono no Komachi, célèbre pour sa beauté, fêtée à la cour de Kyôto au IXe siècle, puis qui connut la vieillesse et l'oubli. L'esprit de celui qu'elle a repoussé jadis s'empare d'elle et, par sa bouche, nous raconte le passé. — Harunobu a publié une série d'estampes *Furyu Nana Komachi*. Les sept attitudes de la poétesse Ono no Komachi, cf. C. II, 4, 22, 81, 82 (cf. aussi Masanobu, C. I, 184). Harunobu a aussi représenté des fantômes d'amoureuse, C. II, 47, et une scène d'envoûtement tenté contre son amant par une femme jalouse, C. II, 138.

à la rive et que le courant entraîne, bandes d'oiseaux de mer qui passent en criant, fleurs de convolvulus et chants de cigale qui ne durent que quelques heures, jours se pressant comme les tintements des cloches le soir, tristesse de l'automne, douceur du printemps, terreurs de l'ombre au creux des montagnes, brocart des feuilles d'érables sur les eaux; il y avait des siècles qu'il montrait dans les fleurs du printemps se haussant jusqu'à la cime des arbres une invite à chercher l'illumination qui élève, dans le reflet de la lune d'automne descendant au fond des eaux une image de la conversion des êtres.....

Ces thèmes traditionnels, modulés pendant des siècles sur le mode mineur, les voici transposés par l'estampe en un ton moins mélancolique... « Images de femmes de ce monde éphémère », disait Moronobu de ses modèles Ce monde éphémère dont les belles des estampes sont de si gracieuses images, la conception en est venue, au Japon, de l'Inde en passant par la Chine. C'est un compromis de taoïsme, — vieille philosophie chinoise qui, avant le bouddhisme, prêchait la relativité des apparences, le détachement de la vie active, l'entretien du vide en soi, pour y préparer les voies à la révélation du *tao*, principe impersonnel, indicible, immanent à l'univers, — et de bouddhisme, qui, lui aussi, détachait de la vie, dispersait le monde solide en une fumée d'apparences, et, douant bêtes, plantes, fleurs, pierres, cailloux d'une destinée douloureuse, joignait aux raisonnements taoïstes une vive sympathie pour la nature entière. De ce mélange de taoïsme et de bouddhisme, tel qu'il fut réalisé dans la poésie et l'art des Tang, puis des Song, est sortie la philosophie extrême-orientale de la nature ; cette philosophie, en réaction contre la positive doctrine de Confucius, organisatrice des sociétés selon les règles des cinq relations, conseilla toujours l'évasion hors du monde, la retraite en pleine nature, l'ouverture des sens et de l'esprit à toutes les

Phot. Longuet.

CHEVAUCHÉE D'AMAZONES

Collection Vever.

apparences symboliques de la vraie réalité, et dans le vide de cette existence de retraite et d'abstraction une parfaite souplesse à suivre le rythme de l'univers [1].

Au Japon une telle sagesse, après avoir inspiré la poésie et l'art classiques, pénétra petit à petit l'âme du peuple. La sensibilité et l'art du Yamato avaient toujours été dociles aux enseignements de la secte Zen, qui tempérait les austérités du bouddhisme et admettait comme des approximations de la sagesse les divertissements esthétiques (pratique de la poésie, contemplation d'œuvres d'art, cérémonies de thé) où l'esprit s'affinait à méditer sur l'Illusion. Naturellement les images de ce monde éphémère ont sur les estampes des dehors détendus et souriants, s'adressant au peuple qui n'avait ni le loisir de se retirer du monde pour méditer, ni le goût de vivre dans un monde d'abstractions, à l'imitation du sage traditionnel que les paysages classiques de la Chine et du Japon représentent méditatif et solitaire, ni la permission de déserter le rang où la règle chinoise des Tokugawa le rivait dans la société étroitement hiérarchisée. Tout de

1. M. W. G. Aston, dans son *History of Japanese Literature*, a traduit un célèbre *haibun* (composition en prose qui vise, comme le *hakkai*, courte poésie, à suggérer beaucoup en peu de mots), dont l'auteur, Yokoï Yayu, vivait au XVIIIe siècle : « Un vase en terre, qu'il soit rond ou carré, essaye d'adapter à sa propre forme ce qu'il contient : un sac n'insiste pas pour garder sa forme propre, mais se modèle sur ce qu'on y met. Plein, il dépasse les épaules des hommes, vide, il se plie et se cache dans leur sein. Comme le sac de toile qui connaît la liberté de la plénitude et du vide doit rire du monde que contient le vase.

« O toi, sac
De lune et de fleurs
Dont la forme est toujours changeante ! »

C'est-à-dire, selon le commentaire de M. Aston, combien il est meilleur d'abandonner nos cœurs aux influences multiples de la nature qui nous entoure, comme la lune et les fleurs qui changent sans cesse d'aspect avec le temps et les saisons, plutôt que, concentré sur soi, d'essayer de rendre tout conforme à notre étroite mesure !

Cet éloge du vide et de la souplesse, inspiré par les idées taoïstes, convient aux belles et aux paysages de l'Estampe, parfaitement dociles à se modeler, selon les heures et les saisons, sur les aspects de l'Univers qui les pénètre ou les envahit.

même, l'*Ukiyo-ye* reste dans la tradition de l'art classique; il est un affranchissement de la vie sociale, une évasion vers le rêve en plein air.

C'est un art urbain; mais, jusque dans Yedo, le paysage vient solliciter le Japonais campagnard toujours prêt à reprendre la route pour le pèlerinage ou pour la flânerie, avec cette conviction que « les joies que l'on tire de l'amour des fleurs ou de la lune, de la contemplation des collines et des cours d'eau, des murmures dans la brise, des regards qui suivent avec envie le vol des oiseaux, que ces joies sont d'une nature douce, qu'on y peut trouver tout le long du jour ses délices, sans en éprouver aucun mal »[1]. Il a le goût sain de la nature non asservie, la curiosité de surprendre à leur insu bêtes rôdant en quête de nourriture et d'amour par les champs et par les eaux, fleurs se détachant sur le vide du ciel et dialoguant à la muette avec les paysages et les oiseaux : pin, prunier et rossignol formant une heureuse triade; neige, lune et fleurs qui sont inséparables, ainsi que le moineau et le bambou, le rossignol et le prunier. Et les femmes que le Japonais adore sont des beautés des villes, dont les divertissements sentent les fleurs et l'air marin. Sur les estampes, en des paysages mi-sauvages, mi-apprivoisés, de volcans, de rocs, de cascades, de golfes déserts, où, tout à coup, sur un lambeau de rizière, sur une bonne place de pêche, pullulent de petits hommes, voici ces femmes qui errent, princesses lointaines, mi-sauvages, mi-apprivoisées, tenant leur cour avec des piétements de fougueuse petite bête dressée, mais non soumise. A tous moments, voyez-les déserter la fête qui se poursuit joyeuse dans la maison de thé, pour contempler, un instant solitaires, un lointain où se lève la lune; et dans ce pays de stricte poli-

1. Extrait d'un traité sur la philosophie du plaisir par Yekken (fin XVIIe siècle). Aston, *op. laud.*

tesse, observez avec quelle brusquerie, sur les estampes de Hiroshigé, les paysages qui faussent compagnie aux petits hommes pour s'envelopper de neige, d'averse ou de nuit... Perpétuelles invites, par delà les spectacles familiers, à rejoindre le rêve millénaire du monde éphémère qui de toutes parts enveloppe la vie quotidienne et la pénètre.

*
* *

Parlant des paysages de Hokusaï, « si éloignés des songes, de la vision de l'atmosphère, de la douce contemplation du grand art de la Chine », M. Laurence Binyon[1] déclare que l'esprit japonais en son fond est plus spirituel que poétique, que Hokusaï était un vrai Japonais, et que c'est « la franche et joyeuse acceptation du monde comme il est qui a valu à Hokusaï l'admiration de l'Europe moderne ». Nous dirons, au contraire, que l'estampe paraît témoigner, chez le Japonais, du désir d'être ému, encore plus que d'être distrait, de rêver plutôt que de rire, d'un attrait plus vif vers le côté mélancolique de la vie que vers ses aspects plaisants. Nul art n'a jamais été plus poétique : « un poème est une peinture avec une voix ; une peinture est un poème sans voix », dit un proverbe japonais ; les peintres de l'estampe ont composé des poésies, ont commenté des poésies que tout le peuple savait par cœur et dont quelques-unes sont antérieures à nos plus anciennes chansons de gestes. En nul pays le passé poétique n'est aussi vigoureusement populaire qu'il l'est encore au Japon : une anthologie réunie par le poète Teïka, dans la première moitié du XIIIe siècle, connue sous le nom de *Hyakuninn-isshu*, Uta des Cent Poètes, est un

1. *Painting in the Far East.*

recueil de cent poèmes minuscules qu'on apprend par cœur dès l'école ; d'innombrables éditions en ont été publiées, des éditions avec commentaires, des éditions sur cartes volantes qui servent à des jeux de société; Moronobu, Shunsho, Hokusaï les ont illustrées ; un exemplaire du *Hyakuninn isshu* fait partie obligatoire du trousseau de l'épouse. C'est à travers ces trois mille et quelques syllabes que le Japonais voit l'univers ; or elles datent des VIIIe, IXe, Xe siècles, des siècles de grande culture bouddhique, des siècles de Nara, de Kyôto où la splendeur de cette culture éclate encore dans tous les monuments du passé : elles rendent toutes un son mélancolique, un murmure résigné de regrets, de désirs, de pitié pour la nature entière, mêlé à des tableaux de nuages courant sur la lune, d'oiseaux filant à tire d'aile, de vent d'automne étalant les feuillages rougis sur les rivières ; elles témoignent d'une ardeur à aimer et à vivre qu'attise la prescience de la fin prochaine. Et ce sont ces sentiments raffinés qui, au temps de l'Estampe, inspiraient les *hakkaï* de dix-sept syllabes que tout le peuple connaissait, admirait, imitait, et ce sont eux encore aujourd'hui qui mènent les foules japonaises aux cerisiers de Yoshino, aux érables de la rivière Tatsouta, là-bas, dans le Yamato, célébrant la beauté de l'heure brève par des poésies de dix-sept ou trente et une syllabes qu'elles suspendent aux arbres...

L'Univers s'écoule, entraînant avec lui les fleurs de cerisiers, les feuilles d'érable, l'eau du torrent, la bravoure des guerriers et la beauté des belles. Les individus passent, mais les espèces se réincarnent indéfiniment en de nouveaux individus ; les paysages eux aussi se dissolvent, mais leurs « beautés » subsistent, les « Six Beautés de la Tamagawa », les « Huit vues d'Omi », les « Trente-six vues du Fuji », les « Cinquante-trois étapes du Tôkaidô », les « Trois capitales », les *San Kei*, les « Trois fameux sites de l'Empire », et les *Sandai-ka*, les « Trois illustres rivières ». Tout est éphémère,

mais sont éternelles en cette race de conservateurs impressionnistes ses réactions devant l'éphémère, ses traditionnelles catégories de pensées et de sensations. Ce qui dure, ce n'est ni l'individu, ni l'univers, c'est une attitude notoire devant ce monde d'illusion, attitude singulière, historique, qui pour sa crânerie ou sa subtilité mérite de ne pas mourir, de devenir un réflexe de la race. La nature, alors, telle que ce peuple l'imagine, ce sont les aspects de l'univers distingués, au cours des siècles, par des yeux et des cœurs habitués à percevoir des phénomènes révélateurs de ce monde d'illusion, phénomènes remarquables par tel sentiment qu'ils ont évoqué, par tel geste qu'ils ont provoqué, désormais, à jamais et pour des foules entières, évocateurs du même sentiment, provocateurs du même geste. Sur le lac Biwa, les clairs de lune d'automne, les couchers de soleil, les escadrilles de voiles, les files d'oies sauvages, la brise, les neiges, les pluies nocturnes et les sons de cloche crépusculaire passent et s'évanouissent depuis des siècles ; mais ses huit beautés demeurent, les huit catégories d'émotion, empruntées à la tradition chinoise, localisées jadis en huit de ces sites japonais et qui, depuis, toujours célébrées aux mêmes endroits par des générations, ont par analogie ouvert d'autres yeux sur d'autres beautés semblables, indéfiniment : la lune d'automne vue d'Ishiyama ; le coucher de soleil à Seta ; les barques revenant de Yabase ; les oies sauvages s'abattant sur Katata ; un ciel clair avec de la brise à Awasu ; la neige le soir sur Hirayama ; la pluie nocturne à Karasaki ; la cloche du soir à Miidera. Un site n'est pas célèbre en toute saison : dans la banlieue de Yedo, le sanctuaire de Benten sur le lac Inokashira est fameux par la neige ; le village de Shinagawa l'est par la lune d'automne ; Mukojima sur la Sumida, par ses fleurs de cerisier. De même le chant des pluviers ramène immanquablement l'imagination à la rivière Tamagawa, l'éclat sanglant des feuilles d'érables à la rivière

Tatsuta, près de Nara; la gaze rosée des cerisiers à la colline de Yoshino, que, sous les fleurs, traditionnellement on croirait couverte de neige ou enveloppée d'un nuage. Le lac Biwa, les rivières Tamagawa et Tatsuta, la colline de Yoshino, et tous les paysages qui leur ressemblent dans le Japon plus neuf de l'Est, voilà le monde du Japonais, et la *bijin* qui frémit au spectacle de ces sites éternels, parce qu'éternellement suggestifs d'éphémère; le guerrier qui leur emprunte des exhortations à mourir en beauté, voilà ses héros. — Et les heures chaque jour; les jours chaque saison; les saisons chaque année; les années au cours d'une même vie, ramènent les mêmes beautés, découpent dans l'écoulement des choses, sans commencement ni fin, des cycles, des retours[1], et alors le même passé anime les mêmes gestes et

1. Noter la fréquence dans le répertoire des peintres de l'Estampe des *go-sekkou*, les cinq vieilles fêtes populaires, points de repère fixes au cours de l'année. Kiyonaga a publié une série, *Kodakara gosetsu asobi*, Jeux d'enfants pour les Cinq festivals. — C'est d'abord la fête du nouvel an et ses préparatifs : nettoyage et décoration des maisons; pesée du riz pour les gâteaux; présents aux domestiques (cf. Outamaro, C. IV, 122, Nettoyage d'une maison du Yoshiwara avant le jour de l'an, et *passim* son Album des maisons vertes). Le matin du jour de l'an, point de nettoyage par crainte qu'on ne balaye la chance. La porte est flanquée de pins, tendue de cordes, ornée d'images de langoustes, symboles de vieil âge. Et puis ce sont les visites, et aussi des danses (cf. Harunobu, C. II, 15, Assemblée de taiyu et de geisha dansant la danse Manzaï au nouvel an; 250, Jeune femme faisant danser son singe au jour de l'an); et tout ce que l'on fait, tout ce que l'on voit en ce jour prend comme un lustre de nouveauté et de fraîcheur (cf. Harunobu, C. II, 96, *Hatsukoi*, premier amour : au matin du jour de l'an, deux jeunes amoureux tirent de l'eau d'un puits). — Peu après le premier jour de l'an, le 7e jour du 1er mois, on va cueillir dans les champs « les jeunes légumes », *waka na*, émergeant de la neige, et aussi les *nanagusa*, les Sept herbes du printemps (cf. Harunobu, C. II, 92). — Le 3e jour du 3e mois, c'est la fête des fillettes, de toutes les fillettes, car il n'est pas de fête individuelle au Japon, la fête des poupées (cf. Koriusaï C. II, 326). — Le 5e jour du 5e mois est la fête de tous les garçons, qui reçoivent des flèches, des arcs et surtout des carpes en papier qui leur apprendront à remonter le courant, en cas d'adversité. — Le 7e jour du 7e mois, c'est la fête de Tanabata chère aux amoureux : la jeune tisserande (l'étoile Vega de la Lyre), grâce à un pont de célestes pies entrecroisant leurs ailes par-dessus la rivière céleste (la voie lactée), reçoit la visite de son époux le Bouvier (étoile de la constellation de l'Aigle), dont elle a été séparée par l'Empereur du ciel parce qu'elle avait négligé de tisser les voiles des divinités. Cf. Harunobu, C. II, 30. — Enfin, le 9e jour du 9e mois, c'est la fête

les mêmes imaginations, de génération en génération, sans que cette civilisation de formes pourtant aussi arrêtées que les civilisations de l'Islam ait jamais perdu son frémissement initial.

Rien de limité à l'immédiat, à l'individuel comme chez nos gens d'Europe qui regardent la nature surtout pour la modifier ; tout, au contraire, appartient à l'espèce invariable et participe de sa durée en ces héros de l'estampe qui sont surtout des contemplateurs. Et comme l'on comprend le peu de souci qu'a cet art, de peindre très exactement femmes et paysages, dans toutes leurs singularités, d'en laisser le portrait le plus individuel qu'il se puisse ! L'espèce pin, l'espèce bambou, l'espèce prunier, l'espèce bijin, suffit à suggérer le souvenir de telle émotion, de tel geste traditionnel. Ces gestes d'autrefois s'incarnant dans des formes toujours jeunes, voilà le vrai sujet de l'estampe, et l'on comprend que de saisir une ressemblance personnelle quand ils peignaient une belle, ait paru secondaire à Harunobu, à Kiyonaga, qui nous ont laissé, chacun à plusieurs centaines d'exemplaires, le portrait du même type de femme, et aussi qu'ils aient peu varié leurs thèmes et que souvent ils les aient traités si brièvement : ils s'adressaient à un public averti, quoique populaire ; et telle de leurs allusions à une attitude de la poétesse Ono no Komachi, par exemple, était tout de suite comprise. Art elliptique, impersonnel, tout en intentions secrètes et en allusions, et qui jamais ne s'est intéressé à la

des chrysanthèmes : on va voir les fleurs de grand matin sous les nuées qui menacent et alors que les pétales sont trempés de rosée. Cf. Kiyonaga, C. III, 103, Enfants jouant avec des chrysanthèmes le jour de *Kikku no kekku*. — Cf. aussi la planche au dos de la couverture de notre livre : chrysanthèmes roses, violets, oranges dans une jardinière en porcelaine de Chine, bleue et blanche. — Noter aussi la fréquence des estampes-calendriers, Cf. Harunobu, C. II, 24 : les plis du kimono de Shoki, qui porte sur son dos une jeune femme, sont des chiffres qui désignent les douze mois de l'année, et C. II, 34 : les lignes du kimono de Daruma, marchant sur les flots, une jeune dame sur son dos, dessinent les chiffres des mois.

réalité individuelle pour elle-même, mais seulement dans la mesure où elle manifestait en son charme éphémère une éternelle « beauté » traditionnelle. A ce conservatoire de gestes, d'attitudes, d'émotions provoqués jadis par le spectacle de l'univers qui s'écoule, ce fut la nouveauté de l'Estampe de faire des emprunts à propos de la vie de tous les jours.

Dès lors on s'explique les traits impersonnels, les dehors étranges des belles, leur amincissement jusqu'à la transparence, le vide de leur vie, leurs sens tendus vers l'au-delà : être sensible au monde des apparences tels que l'ont décrit les sages et les poètes, n'être sensible qu'à ce qui passe, sacrifier tout pour se préparer à ne refléter que cela : c'est une vocation. Et de même que la *bijin* reflète docilement l'aspect passager du paysage, le paysage est lui aussi docile à se laisser tout à coup envahir par un brusque phénomène naturel. Les images des belles, si elles avaient été des portraits de courtisanes destinées à un public populaire désœuvré et débauché, n'eussent été que caricatures : toutes auraient ressemblé aux femmes de Sharaku. Figures d'une certaine philosophie traditionnelle, elles ont, au contraire, malgré leur simplicité, un naturel, un halo de prêtresses, d'initiées. Les belles du Yoshiwara et les sites de Yedo, esquisses parfaitement justes du vieux Japon, si justes qu'encore aujourd'hui on ne peut s'empêcher de le voir à travers elles, sont nimbés sur les estampes de l'éblouissement des grands rêves asiatiques, auréolés de féerie.

Jamais la femme et la terre du Japon n'avaient été aussi exactement portraicturées : c'est bien les travaux, les divertissements de la femme japonaise, ses dehors effacés, sa douceur précieuse, ses jolis gestes instinctifs et son humeur un peu inquiète, c'est bien là cette terre japonaise si enveloppante, si douce aux hommes, si sociable et pourtant toute en brusques revirements, en sautes d'humeur

Phot. Longuet.

L'ACTEUR NAKAMURA SENYA DANS UN RÔLE DE FEMME

Collection du Pré de Saint-Maur.

sauvage. Par delà l'incomparable document d'ethnographie, nous voici entraînés vers des sensations subtiles et complexes : une extrême acuité et justesse de vision, un perpétuel frémissement quasi immatériel, la hantise de la destinée mêlée à la moindre sensation de nature, un ton de légende, de poésie, une souveraine aisance à alléger et à activer notre monde trop pesant et trop lent, un art magique pour dire l'essentiel à cœur ouvert.

Et puis nous voici tout naturellement menés vers des intuitions qui, dans nos âmes, ont été étouffées par d'autres manières exigeantes de penser. L'exquise impersonnalité extrême-orientale trouve sa récompense dans l'intelligence subtile et charmante qu'elle donne à l'homme de la nature entière. Les estampes, cela passe devant nos yeux d'Occidentaux, avec l'élan des oies sauvages en plein vol, cela ruisselle de clartés comme un cerisier qui s'effeuille, cela vous inonde de lumière comme un clair de lune, cela vous fait sentir à pleines narines l'air salin, l'odeur chaude des pins, la verdure sous la pluie d'été, et c'est la rage de l'averse, le bondissement des chevaux, le coup de queue des carpes, l'œil morne des poissons rôdant entre les herbes des rivières, les gentillesses du martin-pêcheur en plein ciel sur la branche, au-dessus de l'eau qu'il surveille, et c'est encore les hésitations de biche et de mante religieuse qu'ont les belles d'Harunobu et d'Outamaro : bêtes heureuses, libre végétal, torrents non captés, épanouissement total de l'instinct à l'air pur, murmures, couleurs, mouvements auxquels nous ne sommes pas habitués.

Enfin, ces décors de fantaisie, simples prétextes à un éphémère élan poétique, ces paysages, dont le vide, entre leurs premiers plans familiers et leurs lointains brumeux, invite notre émotion à les envahir ; ces figures dociles à suivre le rythme de la nature et légères à flotter entre ciel et terre, selon l'exemple de ce sage taoïste qui ne s'aperce-

vait pas que le vent fût violent, étant le vent lui-même ; le sens exquis du relatif chez ces belles qui retrouvent une saison dans une fleur, un site sauvage dans un jardin de quelques pieds, la tradition dans un geste de tous les jours ; leur goût d'embellir la vie d'harmonies d'art ou de nature, plus fort que leur goût de la vie même, — quelle haute spiritualité en la moindre de ces estampes !

L'univers qui intéressait le peuple de Yedo dans les siècles où il vivait reclus, en marge du monde, tournait toujours dans le même cycle d'occupations, de divertissements, mais les grandes forces de la nature, un large courant de vie instinctive, et un élan continu de lyrisme apparaissent à travers les paysages, les fleurs, les belles et les bêtes des estampes en traits si justes, si émouvants, que les Maîtres de cet art, ces soi-disant observateurs terre à terre, ces amuseurs de la canaille, après avoir enchanté leur public du Japon deux siècles durant, ont conquis depuis un demi-siècle l'admiration de tous les artistes occidentaux. Elles n'auraient pas ainsi rayonné sur le monde, ces modestes estampes des quartiers populaires, si elles n'avaient pas concentré tant de vieux rêves ardents en un si beau style traditionnel !

*
* *

Il faut partir de cette idée du monde éphémère pour comprendre l'Estampe qui en est l'image. Voilà la vraie réalité qu'elle vise toujours à suggérer à travers les tableaux de la vie de tous les jours. Les Primitifs nous font saisir le lien entre l'esthétisme et la bravoure au Japon ; Harunobu, c'est la tradition féminisée en la personne d'une fillette ; Kiyonaga est le créateur de la courtisane princesse, l'artiste qui a épuré le beau style des Primitifs, le style du théâtre clas-

sique. Outamaro est avec Harunobu le plus grand poète de la femme « image du monde éphémère » ; nul n'a été plus loin que lui dans la suggestion d'un monde d'illusion. Hokusaï, c'est la force de l'univers, lançant les vagues à l'assaut des rocs, faisant bondir les bêtes et les hommes, ruisseler les cascades; Hiroshigé, c'est le monde éphémère même en ses aspects jugés révélateurs par les traditions millénaires.

Les peintres de figures ne sont venus à la vie de tous les jours, aux professions et aux métiers définis, aux figures sur lesquelles on pouvait mettre des noms, que petit à petit et sans jamais rompre avec la légende; mais en même temps qu'ils représentaient la tradition sous des dehors de plus en plus familiers, ils s'écartaient de plus en plus de la réalité immédiate pour inventer un type de femme qui fût parfaitement à l'image de ce monde fugitif : depuis Moronobu, la Japonaise, courte et trapue, allait s'allongeant, s'amincissant, s'effilant, s'assouplissant sur les estampes, se modelant sur son rôle qui était de percevoir de plus en plus subtilement l'*ukiyo*.

L'estampe n'est venue aux paysages qu'après plus d'un siècle consacré à la figure. Paradoxe que cette apparition tardive alors que, dès l'origine, sur les estampes, le paysage, en son frémissement d'eau courante et d'arbres en fleurs, s'harmonise avec l'inquiète sensibilité des belles chasseresses d'images symboliques... Si l'École populaire a été plus lente à suggérer l'image du monde d'illusion à travers un paysage de Yedo et de sa banlieue qu'à travers une courtisane, c'est peut-être à cause du respect traditionnel à l'endroit du paysage lieu de retraite et de méditation, loin du monde poudreux, et que les hautes émotions philosophiques et morales, que l'on était habitué par l'école classique à chercher dans la nature, paraissaient difficiles à évoquer à l'aide de sites que le peuple avait chaque jour devant les yeux.

Sur l'estampe, le paysage affirme toujours son caractère surhumain : il taquine gentiment les belles avec ses coups de vent et ses averses, mais toujours il est la force qui les anime, qui les domine. Il est encore d'humeur familière sur les sourimono de jeunesse de Hokusaï, où flâneurs et artisans prennent la vie doucement dans un décor paisible et modéré, et dans les Trente-six vues du Fuji où le volcan joue avec les petits bonshommes ; mais aussi comme il sait brusquement leur fausser compagnie et se replier dans la solitude ! M. Raymond Kœchlin, dans son introduction au catalogue d'Hokusaï, s'est étonné de la disproportion de l'homme avec le paysage dans les Trente-six vues : « Que nous importe, dit-il, devant la masse immense du Fuji, ce paysan qui court comiquement après son chapeau et ses papiers emportés par le vent ? On pourrait imaginer, il est vrai, quelque idée philosophique en cette disproportion ; nous voyons mal toutefois Hokusaï se plaisant à illustrer des thèmes tels que la petitesse de l'homme en face de la grande nature, et il semble plutôt qu'ici son génie se soit trouvé à court. Il n'a pas su agrandir le style de ses figures, comme il avait agrandi celui des paysages, et même, peut-on le dire ? il l'aurait plutôt rétréci. » Toutefois, comme M. Kœchlin note lui-même que dans les *Dix Poètes* Hokusaï a su trouver « l'équilibre entre les paysages et les figures », c'est donc bien de propos délibéré et non par impuissance que Hokusaï a rétréci la taille des personnages des Trente-six vues. Il a voulu exalter l'immobile omniprésence de la montagne au-dessus de toutes les agitations humaines, figure de sage qui condescend parfois à se mêler de loin à la vie éphémère, mais qui garde son quant à soi, face à face avec la nature dans la solitude, le vide, le silence. Les bonshommes, ils sont là pour souligner, par le contraste de leur chétive petitesse et de leur dévote admiration, la grandeur surhumaine du volcan, qui en même temps qu'un brave citoyen de Yedo sait être un dieu.

Et si Hokusaï, par exception, a grandi ses figures dans les paysages des *Dix Poètes*, c'est qu'autant que la scène d'où avait jailli la poésie, il convenait qu'il représentât le poète lui-même ; mais c'est une exception, et les personnages des *Cent Poésies* redeviennent tout petits. Au reste, voyez les kakémonos chinois ou japonais : du vide, de la solitude, des brumes, d'où surgissent des montagnes énormes, et, aussi perdu qu'un brin d'herbe dans une anfractuosité de roche, le contemplateur en extase. Enfin sur les estampes de Hiroshigé, où le paysage du Japon perd si souvent sa très exacte physionomie familière, pour revêtir les philosophiques apparences du paysage classique, les personnages sont encore plus petits et plus humbles que chez Hokusaï.

Souligner l'effacement des belles devant l'univers qu'elles reflètent, rétrécir la taille des hommes dans les paysages a toujours été la tendance des artistes extrême-orientaux. Nous touchons ici à une idée fondamentale de la pensée asiatique. La réalité, c'est la Nature, dont l'homme ne pense pas qu'il est le centre. Il s'efface, il se soumet, il admire : des images de l'écoulement universel il fait des symboles de sa destinée. Voyez encore aujourd'hui le Japonais du peuple devant des cerisiers en fleurs, ou des érables en feu ; il est joyeux et dévotement grave : de plain pied avec la nature qui lui est douce et familière, il la sent pourtant écrasante et soudaine en ses variations, et brutale et cruelle ; il cueille la fleur qui s'offre, jouit de sa beauté passagère et pour le reste se résigne, reprenant ainsi les gestes de ses arrière-grands-pères des âges classiques, de ses grands-pères et pères des estampes, — gestes qui, malgré l'évanescence de ce monde d'illusion, donnent la chance de survivre dans le souvenir des générations.....

*
* *

Authentique école populaire, par son public, ses artistes et leur répertoire, l'Estampe a pourtant des origines aristocratiques et académiques ; toute en dehors familiers, elle a vécu d'allusions au traditionnel monde éphémère qui de toutes parts perce à travers la réalité quotidienne. En ces îles japonaises à l'abri des influences étrangères, il y avait alors une civilisation fortement organisée autour d'idées très simples, mais qui allaient loin dans l'interprétation de la vie, de l'univers, de la place de l'homme dans le monde ; et c'était un patrimoine commun à toutes les classes, où à tout propos elles puisaient. Jamais peuple, en apparence tout à la joie de flâner sur les routes et de prendre gaiement la vie, n'a tant vécu de transpositions, d'allégories, de symboles, n'a été plus préoccupé de voir le passé à travers le présent, plus inquiet de retrouver à tout bout de champ et à propos de tout ce qu'il voyait, les sentiments, les attitudes de ses ancêtres. Jamais, — sauf peut-être les hommes de notre XIIIe siècle, qui, eux aussi, avec leurs symboles, leurs allégories, leurs préfigurations concernant la nature et la destinée de l'homme, surent créer un bel art populaire où de vieilles légendes bibliques et évangéliques se rajeunissaient sous les traits des bonnes gens d'alors.

Ces modestes estampes qui résument toutes les traditions du Vieux Japon nous font rêver, comme les peintures de vases grecs et les statuettes de Tanagra, de vie antique au bord d'une mer intérieure, de draperies aux plis harmonieux, de surprises s'exprimant en gestes modérés. Mais l'éphémère où nous autres Méditerranéens n'avons jamais vu que vanité, l'éphémère qui pour nous s'accompagne des

idées de vieillesse et de désespoir, n'a inspiré aux Japonais que figures de jeunesse, symboles de joyeuse résignation... Iles Fortunées où le passé survivait, au grand soleil, sans ruines ni rides, en de jeunes corps frémissants qui instinctivement reprenaient l'ancienne joie de vivre qu'aiguisait la pensée de la beauté fugitive. Nostalgie d'un âge d'or où l'on était si agile à poursuivre les images de l'éphémère sur les eaux, de branche en branche, de nuage en nuage, où l'on partageait la joie des torrents et des bêtes à bondir dans l'air pur... Ce Japon des Estampes, il existait encore, intact, il y a un demi-siècle, si près de nous..... Mais, même alors, entre ce monde et nous quel écart de rêves !

CHAPITRE PREMIER

LES PRIMITIFS

LES PRIMITIFS

« Les faucons de l'empereur Kito et les pruniers du philosophe Linna sont trop précieux et trop rares pour se trouver dans les collections d'aujourd'hui. Ce volume des dessins d'Okomura Masanobu rappelle tantôt les styles anciens et tantôt représente les scènes contemporaines avec esprit et tact. Pour ne pas mériter le reproche d'égoïsme, je les fais graver sur le bois de cerisier. » Cette déclaration de Masanobu, écrite sur le décor d'une de ses estampes [1], pourrait servir d'épigraphe à l'œuvre des peintres ou plutôt des dessinateurs qu'on a appelés les Primitifs. Non qu'ils soient primitifs par leur inspiration, ces artistes qui se réclament des styles anciens, ou encore par leur technique, la gravure sur bois, connue depuis longtemps ; mais ce sont les Primitifs d'une École tard venue, qui, à l'usage d'un public nouveau, adapte de vieilles traditions au goût du jour.

Respectueux du passé, ils savent leur nouveauté. Moronobu [2], l' « inventeur » de l'Estampe, doit à Matabei d'avoir préparé les voies à un art populaire; il lui doit le type de ses personnages joufflus, aux fortes mâchoires.

1. C. I, 149.

2. Moronobu Hishikawa, 1638-1714, prit le nom de Yûchiku quand il se fit raser la tête, selon la coutume bouddhique. Fils d'un graveur de la province Awa, il dessina des *uwa-ye*, modèles pour broderies, puis se consacra à la peinture. Ses débuts datent des périodes Kwambun et Empo (1661-1680). Il y a plus d'un demi-siècle entre Matabei et Moronobu.

et aussi la mise en scène de beaucoup de leurs divertissements; mais Matabei, de famille samuraï, peintre au service du Shôgun et de quelques daïmyo, travaillait pour les collections des nobles; Moronobu, de naissance artisane, et dont la plupart des dessins sont des modèles d'estampes, a le sentiment qu'il innove. Il fait profession d'être l'artiste « japonais », l'artiste du Yamato[1], par opposition avec les écoles classiques sous l'influence de la Chine.

Matabei représentait les gens bien nés; Moronobu prend volontiers ses modèles dans les maisons joyeuses, parmi les courtisanes. Toutefois, ses livres d'esquisses fourmillent d'allusions aux maîtres d'autrefois. Dans son *Byôbu kakemono-ye kagami* (1682), recueil de vieilles peintures fameuses de la Chine et du Japon, il déclare qu'à cette « besogne de copiste il a usé sa brosse »; à propos d'une illustration du *Hyakuninn-isshû* (1683), il se félicite « d'avoir fait passer l'esprit des poèmes dans ses peintures »; le *Kokon bushidô yezukushi* (1685) est à la gloire des guerriers; le *Wakoku shoshoku yezukushi* et le *Minobu kazami* (1685) abondent en croquis de rochers, de pagodes, de cascades, de pins déhanchés et de saules tutélaires au-devant de criques et de golfes peuplés de voiles; puis, après cet hommage aux Kano et au style chinois, le *Yamato yezukushi* et le *Jisan kachû* représentent, à la manière des Tosa, des nobles de cour, des poètes, des héros, et, en perspective brusquée, des maisons à promenoirs, près de cerisiers en fleurs, de torrents fous et de hautes herbes en forme de lances. Quel répertoire classique, ces livres où Moronobu, loin de confiner son talent à observer les seules beautés de Yedo, passe des paysages de la Chine des Tang aux usages de la cour de Kyôto, aux beaux gestes du bushidô en honneur à Kamakura!

1. Il signe le plus souvent : Hishikawa Moronobu, Yamato Yeishi, maître en peinture japonaise.

Et c'est le même mélange de traditions et de curiosités inédites chez les artistes qui, sous les signatures de Norishigé ou Noritoki ou Yasutomo et le nom générique de « dernière pousse de Kwaigetsudo », paraissent avoir débuté comme peintres de l'école Tosa et avoir fini comme imagiers de l'*Ukiyo-ye;* chez Masanobu aussi, amateur des « faucons de l'Empereur Kito et des pruniers du philosophe Linna », mais fier de se proclamer [1] « le créateur du *Yedo-ye* », ces estampes de Yedo qui ouvrent à tous le trésor d'art jusqu'ici réservé aux privilégiés [2].

« Pour ne pas mériter le reproche d'égoïsme je fais graver mes dessins sur le bois de cerisier ». Le succès en fut énorme : les contemporains parlent d'un jeune homme amoureux d'une des beautés peintes par Moronobu. Les faux pullulèrent : Masanobu « prie respectueusement le public de remarquer que les caractères *sho-mei* (authentique) sont imprimés sur les estampes sortant de sa maison, et cela, afin d'éviter les nombreuses imitations qui ont été faites en se servant de ses estampes comme d'originaux qu'on gravait sur un nouveau bois [3] ». La vogue des livres — les *Ukiyo-zôshi* et les *Koshoku-hon*, à la fin du XVIIe siècle, plus tard les *Aka-hon* et les *Kuro-hon*, livres rouges et livres noirs (d'après les couleurs de leurs couvertures), plus tard enfin, au début du XIXe siècle, les *Kibiyôshi*, livres jaunes, — était telle qu'ils étaient enlevés par les acheteurs avant d'avoir été proprement

1. Sur une estampe, C. I, 136.

2. A propos du *Sougata yé Hyakuninn-isshu*, Moronobu déclare (cité par P. Barboutau, *op. laud.*) : « Le recueil de Wogoura, consacré aux Cent poètes célèbres, a été plusieurs fois réédité depuis sa publication originale, en suivant l'ordre adopté par Wogoura; mais ces éditions successives, destinées aux personnes instruites, ne sont pas à la portée de tout le monde. Nous croyons donc utile d'offrir aux enfants un livre facile à comprendre, qui puisse leur permettre d'apprécier chaque poète en leur dévoilant le sens de chaque poésie ». Hokusaï a un pareil souci d'éduquer les enfants.

3. C. I, 175. Moronobu fut imprimeur-éditeur en même temps que peintre.

reliés; et il y avait aussi les estampes isolées, *ishimai-ye*, gravées au trait, tirées en noir, rehaussées à l'aquarelle de rouge, de jaune, — technique dite *tanye* (*tan*, rouge, orange) des estampes de Moronobu, de Kiyonobu Torii, de Kiyoharu, et qui, lorsqu'elles sont frottées de laque noire ou de poudre d'or, est dite *urushi-ye ;* — enfin, vers 1730-35, ce sont les débuts de l'impression en couleurs (*beni-ye*, rose comme un coquillage, qu'il ne faut pas confondre avec les estampes colorées en rouge, *beni-iro*), dont profitent les dernières œuvres de Masanobu, les estampes de Toyonobu, de Kiyomitsu et de Kiyohiro.

Avec ces Primitifs, c'est, pendant un siècle environ, la constitution du répertoire de l'estampe et l'enrichissement de sa technique; Moronobu, l'atelier des Kwaigetsudo, Masanobu, Toyonobu, Kiyohiro peignent de préférence les *bijin*, tandis que les Torii, Torii Kiyonobu, Torii Kiyomassu, Torii Kiyomitsu[1] représentent surtout des acteurs. — Comme il y a en eux plus de simplicité, de schématisme et d'ingénuité que chez leurs successeurs, l'esprit de l'École apparaît mieux peut-être dans leurs œuvres.

*
* *

Au temps de Moronobu et des premiers dessinateurs d'estampes, le Japon est en paix. Ieyasu, au début du XVIIe siècle, à Seki-ga-hara, a écrasé la guerre civile avec les derniers

1. Moronobu (1638-1714), Okomura Masanobu (1re moitié du XVIIIe siècle, meurt en 1768 à 79 ans), Toyonobu (1710-1785), Kiyohiro (meurt en 1776). — Les Torii (1re moitié du XVIIIe siècle), Torii Kiyonobu (1663-1729), Torii Kiyomassu (florissait de 1716 à 1735), Torii Kiyomitsu (vers 1764-1771). Cf. sur ces artistes et les écoles, qu'ils ont formées, Tajima, *Masterpieces selected from the Ukiyo-ye school*. — Moronobu, fondateur de l'Ecole Hishikawa, a pour élève Torii Kiyonobu, fondateur de l'Ecole des Torii. Celui-ci a pour élève Okomura Masanobu, et aussi Nishimura Shighenaga, qui sera le maître de Suzuki Harunobu.

partisans du Taïko Hideyoshi. C'en est fait des interminables querelles locales entre féodaux, désormais surveillés sur leurs domaines mêmes par les partisans du Shôgun. A l'intérieur des classes étagées hiérarchiquement, les rapports sociaux sont minutieusement réglés par les cinq relations confucianistes, prêchant avant tout la soumission aux parents qui « sont comme le ciel et la terre », au maître et au seigneur qui « sont comme le soleil et la lune »; les nobles sont tenus à une stricte étiquette, à un code d'honneur et à certains divertissements. Il n'est pas jusqu'aux fleurs même qu'il ne faille disposer selon les idées de Confucius...

Ce Japon émondé et un peu déformé par les soigneux jardiniers qui le cultivent, on dirait que sur l'estampe il respire et s'épanouit. Maté, il est toujours prêt à se revancher en imagination. L'estampe est muette sur les hauts faits de guerre de la fin du XVIe siècle, et même sur les massacres de Shinabara et l'écrasement de Shôsetsu au XVIIe, par prudence sans doute à l'endroit des Shôgun Tokugawa qui y avaient participé; mais, selon le goût très japonais des allusions détournées, elle revient à plaisir sur les épisodes de la lutte entre les Taïra et les Minamoto au XIIe siècle. Les « gestes » d'alors furent popularisés dès le XIIIe siècle par le *Heike monogatari*, le *Gempei seisui ki*, que des chanteurs ambulants continuèrent de réciter en s'accompagnant sur le *biwa*. Et puis cette lutte fameuse s'était terminée à la bataille d'Ichi-no-tani, quand les Taïra, protecteurs du jeune Mikado et maîtres de Kyôto et du Japon de l'Ouest, avaient été vaincus par les Minamoto, tenants du Japon oriental; ceux-ci, après leur victoire, avaient pris le titre de Shôgun, dans leur capitale de Kamakura, à l'Est de l'Empire. L'allusion était claire: Ieyasu, descendant de la famille des Minamoto, lui aussi l'avait emporté sur les grands seigneurs de l'Ouest; lui aussi avait fondé une capitale, à Yedo, non loin de Kamakura; lui

aussi avait assuré à sa famille la perpétuité du Shôgunat. Dans le triomphe des Minamoto et de Kamakura, c'était le triomphe des Tokugawa et de Yedo que célébraient, par allusion, les estampes. Au surplus, dans ce Japon conservateur, les descriptions d'une guerre du XIIe siècle pouvaient s'appliquer à une guerre du XVIIe : mêmes défis, mêmes corps à corps fameux; les armes étaient presque les mêmes et aussi les rites du combat.

Une estampe de Torii Kiyonobu[1] représente un épisode de la bataille d'Ichino-tani : au premier plan, sur un cheval dont le galop volant secoue la queue, la crinière, les glands du licol et de la selle, le guerrier Kumagaï no Naozane, par-dessus sa veste, engagée dans un large pantalon, porte une armure, couleur de jeunes pousses, que lient des cordons rouges. Coiffé d'un casque garni de clous que surmontent des antennes ; engoncé dans des épaulières de métal descendant jusqu'à la hauteur de ses coudes, il tient un arc garni de rotin, tandis que son carquois se hérisse de flèches empennées de queues de héron, et qu'à son côté se recourbent un énorme sabre et une plus courte dague destinée à trancher la tête de l'ennemi une fois qu'il est à terre. Au second plan, un des chefs des Minamoto, Yoshitsuné, a pour escorte un porte-étendard et son écuyer Benkei chargé de grappins à crochet qui servent à happer et à immobiliser l'adversaire ou à l'attirer violemment, de hallebardes courbes en forme de faucilles, de hallebardes ordinaires à large lame, de fourches à deux dents assez écartées pour « atteindre à la fois la poitrine et les yeux ». Mâchoire en avant, sourcils rapprochés, pupilles dilatées, Naozane a l'aspect d'un « homme capable de manger des démons passés dans le vinaigre[2] ». Les démons étant man-

1. V. pl. I.

2. Selon l'expression du chroniqueur du *Gempei seisui ki*, parlant de

Phot. Longuet.

JEUNES FILLES PERSONNIFIANT LES VENTS DU PRINTEMPS, DE L'ÉTÉ ET DE L'AUTOMNE

Collection Veyer.

geurs d'hommes, le mangeur de démons devra être supérieur à la moyenne humanité : les guerriers, dans le défi, s'efforcent d'être énormes. Pour paraître deux fois plus gros qu'ils ne sont, ils tendent leurs muscles, dilatent leurs veines, écarquillent leurs yeux, font flotter leurs épaulières et leurs antennes, s'environnent des reflets du soleil sur leur armure, de la poussière de leur chevauchée, du fracas de leurs armes, et des roulements de leurs apostrophes : immodestement, ils se gonflent aux dimensions de leur rôle de surhomme. Kumagaï, sur l'estampe, est représenté au moment où il vient de découvrir Atsumori, qui, à cheval, s'est élancé dans la mer pour rallier la flotte des Taïra en déroute. « Agité de cette pensée : « Ah ! que je voudrais lutter corps à corps avec un adversaire digne (de moi) ! », il apparaît sur le rivage qu'il fouille du regard de l'Est à l'Ouest. Il aperçoit (Atsumori), et soudain, poussant son cheval dans la mer, (il crie) : « C'est bien un général que je vois. Ah ! qu'il est indigne de vous de vous jeter ainsi à la mer ! Revenez, revenez ! Celui qui vous parle ainsi, c'est le premier guerrier du Japon, Kumagaï no Jirô Naozane, homme du pays de Musashi. »

Et dans les autres épisodes de cette bataille que reproduit l'Estampe, c'est le même souci de tranquille audace dans l'attente ou d'incroyable fougue dans l'attaque, du geste ou de l'attitude qui restera dans le souvenir des générations [1]. La flotte des Taïra est en fuite ; à la proue d'un des bateaux, une dame de la cour, Tamamushi, cheveux épars, droite dans ses robes superposées, aux cassures raides, se dresse, défiant,

Naozane même. Nous nous servons des traductions et commentaires de M. Noël Péri, dans son introduction à la traduction du nô *Atsumori ; op. laud.*

1. Devant les retranchements des Taïra, Naozane s'écrie : « Depuis le jour où j'ai quitté Kamakura..., j'ai dit que je voulais offrir ma vie au seigneur commandant de la garde et laisser mon cadavre se dessécher dans le camp des Heike, afin de rendre mon nom glorieux auprès des générations futures. »

de son éventail offert comme cible, le fameux archer Nasu no Yoichi Mimetake, samuraï du clan des Minamoto [1]. Et c'est encore, sur une estampe de Torii Kiyomassu, Ichirai hoshi bondissant par-dessus un pont à la stupéfaction de son adversaire, ou sur une estampe de Kiyohiro [2] un jeune homme simulant une grande frayeur et sautant d'un bateau dans un autre pour échapper à la poursuite de sa compagne de jeu, rappel plaisant d'un épisode du dernier combat entre les Taïra et les Minamoto, quand Yoshitsuné, déclinant l'attaque de Noto no Kami Noritsuné, franchit d'un seul élan huit bateaux.

Cet effort pour décupler son volume et sa puissance, ce goût de la gigantomachie et du prodige, tous ces sentiments classiques du guerrier japonais et qui inspirent les scènes historiques des estampes, en animent aussi les scènes légendaires, telles ces compositions de Torii Kiyomassu représentant Watanabe combattant un démon, Kintoki luttant avec un ours, Akugenda Yoshihira déracinant une énorme tige de bambou [3], — précurseurs du Kintoki d'Outamaro, des monstres de Shunyei et d'Hokusaï, de toutes les imaginations grinçantes qui, périodiquement, déchirent la douce vie silencieuse du Japon, comme le cauchemar, parfois, le calme du sommeil, de toutes les imaginations énormes qui bousculent la modestie des attitudes, l'eurythmie des draperies et le susurrement dans la demi-teinte dont s'accommode la vie en ces îles, pour les remplacer par de l'outrance, de la vanterie et du fracas.

Et tel faucon sur un perchoir s'épuçant furieux ; tel autre liant une grue, les serres posées sur la tête de sa victime et

1. Cf. l'estampe de Moronobu, C. I, 7. Le sujet sera repris par Harunobu, cf. C. II, 11 (après que la flèche a abattu l'éventail), et par Kiyonaga, cf. C, III, 1.

2. Cf. C. I, 87 et 300.

3. Cf. C. I, 83 et 84.

enfoncées dans le bec qui crie[1] ; tel aigle, les plumes hérissées sur le cou, courtes et imbriquées sur le dos, lisses et longues vers la queue, fouillant le poil d'un singe qu'il va étriper de son bec[2] : toutes ces bêtes de proie sont vraiment les compagnons des guerriers, avec leurs armures laquées, aux plaques mobiles, leurs carquois de flèches empennées, leurs serres et leurs becs de fer, leurs yeux dilatés et cruels. Et frères aussi de ces guerriers, de ces tueurs de monstres, de ces oiseaux de proie, voici les acteurs, au masque dur, aux violentes gesticulations, s'exerçant à l'*iyai muki*, qui est l'art de sortir du fourreau, d'un seul geste, un sabre démesuré, aiguisant une pointe de flèche, piétinant un ennemi qui gémit[3], et aussi les héros puissants des albums érotiques[4], et plus tard les formidables lutteurs...

Sur ces estampes primitives, l'acteur ne se distingue pas du rôle, comme il arrivera plus tard chez Shunsho et surtout chez Sharaku ; il participe encore à la dignité du personnage qu'il incarne ; point de fissure entre son propre visage et le masque qu'il se donne ; nulle intention de caricature ou de satire comme en ces silhouettes de Sharaku où le cabotin, pitoyable ganache, paraît défaillir et couler dans le vêtement trop ample de son surhumain personnage. Il

1. Cf. Torii Kiyomassu, pl. II, et C. I, 75.

2. Torii Kiyonobu, C. I, 38 ; Torii Kiyomassu, C. I, 77.

3. Torii Kiyonobu, C. I, 42, 48, 66. — Bêtes sauvages, acteurs et guerriers font surtout partie du répertoire des Torii. — Cf. une estampe bouddhique, C. I, 4, représentant Fudo. C'est la gravure d'un dessin de Hoïn Seikwan où l'artiste nous avertit qu'il a particulièrement soigné son œuvre, s'arrêtant à chaque coup de pinceau pour prononcer trois prières. L'épée en mains, environné de flammes sur un rocher entouré d'eau, Fudo, taillé en force, a déjà l'air avantageux que guerriers et acteurs auront plus tard sur les estampes.

4. Les albums érotiques, si nombreux dans le répertoire de l'Estampe et qui disent tout et le reste en un si beau style, servaient de cadeaux de mariage. L'épouse en glissait un exemplaire, dit-on, dans le bagage de son mari, quand il la quittait pour un voyage.

viendra un temps aussi où, sur l'estampe, le guerrier ne sera plus représenté que par des cavaliers en bonne fortune, par des coupeurs de grand'route, par des paladins en guenilles, un temps où les monstres, n'étant plus combattus par des preux, terroriseront impunément de faibles fillettes, un temps où des rossignols et des martins-pêcheurs remplaceront aigles et faucons ; mais, même alors, les descendants authentiques des « mangeurs de démons », les acteurs, les lutteurs de Shunsho et de son école, les bêtes de proie de Koriusaï, d'Hokusaï et de Hiroshigé maintiendront la tradition de violence, instinctive et grandiloquente, qui fut toujours de mise dans une société où le guerrier donnait le ton.

Il est touchant de saisir dans sa brusquerie, sa rudesse et sa crânerie, cette bravoure qui prêtera plus tard à tant de grâce, car toujours aux sentiments et aux actes des personnages de l'estampe il faudra supposer cette doublure d'héroïsme, — portât-elle des accrocs comme chez les matamores de Sharaku. Les fils des guerriers d'autrefois, même dans leurs bonnes fortunes, garderont les deux sabres et un certain air de gentilhomme. Les belles du temps de paix, même dans leurs divertissements, se souviendront, elles aussi, qu'elles ont eu comme ancêtres des dames nobles, telle cette Tamamushi qui, dans la débâcle de son parti sur la mer, défia tranquillement les flèches ennemies, ou des courtisanes, compagnes des guerriers, telle la fameuse maîtresse de Yoshitsuné. Une estampe de Moronobu[1] traduit de façon charmante cette contagion chez le sexe faible de l'esprit guerrier. C'est une chevauchée d'amazones, jeunes filles aux visages poupins, qui ont revêtu l'armure à épaulières, coiffé le casque à antennes, enfourché de petits chevaux hennisseurs et piaffeurs et qui s'environnent d'arcs, de flèches, de sabres, de lances et de trophées. — Et il fait

1. V. pl. III.

beau voir aussi les paysages de l'estampe, de Moronobu à Hiroshigé, se donner, par moments, certains dehors de bravade, sous leurs armures et leurs casques de roches portant des arbres haut juchés en antennes, sous leurs épaulières de torrents, parmi leurs hautes herbes en forme de lances, quand vraiment en pleine action au milieu de nuages inquiets d'où saille l'énorme œil dilaté de la lune, ils prennent véhémentement sous leur protection d'humbles villages atterrés...

*
* *

Les trophées des amazones sont ornés de fleurs : cet esthétisme se glissant dans cet appareil guerr ᵹ̇r, cela aussi est conforme à la tradition. C'est un éventail que Kumagaï no Naozane brandit, alors qu'il poursuit Atsumori ; un éventail que la dame Tamamushi tend à l'archer qu'elle défie ; et, il y a dix ans, c'est l'éventail en main que les soldats japonais parcouraient les plaines mandchouriennes à la recherche des Russes. Le combat au Japon prend des dehors farouches ; mais c'est tout de même une guerre en éventails, qu'attendrissent, par moments, des sons de flûtes, que parfument des pétales de fleurs.

Écoutez le *Gempei seisui ki :* Kumagaï no Naozane, son fils et quelques braves attendent le jour devant les fortifications ennemies. Un des Taïra, prévoyant le désastre, la veille de la bataille, donne une fête, — la fête classique de toutes les histoires de sièges au Japon ; — Kumagaï et ses compagnons « écoutent les bruits de l'intérieur du fort. Sur les *yagura* (abris en bois pour les archers), on fait de la musique, on joue du *gigaku* (ancienne musique chinoise importée au Japon) ; les instruments résonnent, les cœurs goûtent la paix. La nuit est avancée maintenant ; aux chemins de la montagne le vent s'est tu ; sur la mer, les flots sont calmes ; appuyés sur leurs arcs, les assaillants écoutent. Kumagaï

est ému : « En vérité, dit-il, voilà qui est d'un grand pays ! Au jardin de la guerre on ne dispute pas de la victoire en musique, en récitation de poésies, en élégance de chants. Jamais on n'a entendu dire que semblable chose se soit produite dans notre pays. Ah ! vraiment, quelle profondeur de sentiments et quelle délicatesse de cœur chez ces jeunes seigneurs et gens de la capitale ! En ces temps si troublés, quel charme n'est-ce pas d'exécuter ces morceaux du chant du dragon et du cri du phénix, de se donner le plaisir des poésies et de la musique ! Et quelle tristesse, n'est-ce pas, que nous autres, nés barbares au cœur mauvais, qui, si longue que soit notre vie, ne dépouillons jamais l'armure et avons toujours à la main l'arc et les flèches, nous aiguisions contre de pareilles gens nos sabres de bataille ! » Et parlant ainsi, ses yeux étaient pleins de larmes et pitoyables[1]. »

Plus tard, après qu'il a tranché la tête d'Atsumori, nouvelle surprise de Kumagaï : « Atsumori n'a pas craint la mort ; son cœur ne s'est point abaissé. Bien que dans un âge tendre, il s'est élevé au-dessus de l'ordinaire. Les hommes des Heike, jusqu'au moment où ils étaient frappés, ne perdaient rien de la délicatesse de leurs sentiments. Ce seigneur (Atsumori), pensant que, même dans ce camp de guerre, pendant ses loisirs, il pourrait en jouer, portait enveloppée dans un fourreau de brocart délicatement parfumé et passé dans les attaches de son armure, une flûte de bambou de Chine de coloration gracieuse. Et l'apercevant, Kumagaï s'écria : « Hélas ! ces derniers jours et ce matin encore dans le fort le son des instruments s'est fait entendre ; c'était donc lui qui jouait ! Dans l'armée des Genji, parmi les dizaines de milliers de cavaliers qui sont montés des pays de l'Est, il n'y en a pas un seul qui joue de la flûte. A quoi donc tient-il

1. Noël Péri, *Atsumori*, *op. laud*, p. 49.

que les jeunes seigneurs des Heike sont d'une si grande délicatesse de sentiments ? »

L'ébahissement attendri de Kumagaï, barbare de l'Est, devant l'élégance dans le courage, le raffinement dans la crânerie, des hommes de l'Ouest, qui, malgré leur culture, savent mourir, tout le peuple de Yedo, descendant des Barbares de l'Est, lui aussi, le partage à l'endroit du traditionnel guerrier-esthète. — Durant la dernière guerre contre le Russe, tous les Japonais qui, depuis le Mikado jusqu'au simple soldat, comparaient dans leurs poésies la mort sur le champ de bataille à la chute précoce des fleurs immaculées du cerisier, pensaient sans doute au geste fameux du guerrier Kajiwara à Ichi-no-tani : « La poésie et la musique étaient les distractions des seigneurs de la cour et des empereurs retirés ; mais les barbares de l'Est, que pouvaient-ils connaître de la langue de Shikishima et de Naniwazu (de la poésie) ? Pourtant Kajiwara, tout en étant éminent entre tous par sa vaillance, était aussi un délicat en littérature. Cassant une branche de prunier chargée de fleurs épanouies, il la plante dans son carquois. Aux mouvements du combat, les fleurs s'effeuillent, mais le parfum en reste à ses épaulières. Et cette ancienne poésie :

La brise qui souffle,
Pourquoi la redouter,
Fleurs de prunier ?
C'est à l'heure où vous tombez
Que votre parfum est le plus doux

— revient à la pensée des jeunes seigneurs des Heike, et tous, remplis d'admiration, s'écrient : « Ah ! le carquois fleuri ! que c'est délicat ! que c'est gracieux ! »

Une simple allusion suffit à ces seigneurs lettrés ; elle suffit aussi au public des estampes. La mémoire de la plupart des héros populaires du Japon s'associe à un trait d'élégance, à

un souvenir de fleurs : c'est le prunier de Kajiwara, c'est le prunier de Michizane ; c'est la flûte d'Atsumori, « enfant de noble maison de quinze à seize ans, au fard léger, aux dents soigneusement noircies », et qui sourit à Kumagaï quand celui-ci, après l'avoir terrassé, découvre son visage, — Atsumori sur qui l'on trouve encore un *naga-uta*, dans lequel, après avoir célébré le charme des quatre saisons, il fait ses adieux à la vie, prévoyant que son corps serait « enterré sous la mousse d'Ichi-no-Tani »..... Les officiers qui avant la dernière campagne firent un pèlerinage à la tombe d'Atsumori, eux aussi portaient sous leur uniforme moderne des *naga-uta* où ils célébraient le charme passager des quatre saisons, qui leur était une invite à mourir résignés.

Car chez le guerrier de tous les temps au Japon, forcené dans l'attaque comme un fauve, il y a de brusques détentes d'humanité, un sens du paysage état d'âme, une pitié, une mélancolie touchantes. Au cours de la bataille, les Minamoto comparent les bateaux en déroute des Taïra à des « oies sauvages, les lignes rompues, dans le ciel bleu » ; les drapeaux rouges et les drapeaux blancs mêlés dans le vent, « à la montagne Tatsuta à la fin de l'automne, lorsque de blancs nuages s'y posent sur le feuillage des érables », ou à « la capitale fleurie, lorsque les pruniers, les cerisiers, les pêchers s'y épanouissent confondus » ; et au lever du jour, alors que, « poussées par le vent du milieu de la nuit, les vagues sont hautes et déferlent sur le rivage, (que) l'oiseau à la brillante parure (le coq) est silencieux et (que) la cloche de l'aurore ne résonne pas encore, la voix désolée de la corneille, les cris des pluviers de la grève portent le sentiment de la tristesse des choses jusqu'en ces cœurs courageux. »

Héroïsme, esthétisme, au Japon, ne vont pas l'un sans l'autre : c'est le propre de cette race d'embellir sa bravoure d'harmonies empruntées à la nature ou à l'art et aussi

Phot. Longuet.

SÉRÉNADE D'USHIWAKAMARU A JORURIHIME

Collection Vever.

d'entretenir sous son esthétisme une armature d'héroïsme, qui assure à ses plaisirs tenue et continuité et garde à sa vie une simplicité campagnarde. Pendant deux cents ans, sur les estampes, le Japon est en fête : aucune trace de satiété pourtant. Il faut qu'il y ait eu de l'ascétisme dans cette sensualité qui ne s'embrunit ni ne se lasse ; il faut qu'il y ait eu une certaine tension dans ces caractères pour que s'explique leur nonchalance, — laisser-aller de fils de guerriers et qui très vite eux-mêmes le redeviendraient. S'ils n'étaient capables du contraire de ce qu'ils paraissent, très vite ils s'amolliraient. tomberaient dans la vulgarité.

Lisez, au reste, les histoires contemporaines des estampes, qu'a rapportées Mitford [1], les Amours de Gompachi et de Komurasaki, la Revanche de Kazuma, l'histoire de l'Otokodaté de Yedo, les Aventures de Funakoshi Jiuyemon : ce ne sont que gens tranquilles, mais qui, un beau jour, malgré qu'ils en aient, tirent le sabre sans hésiter, tuent net leurs adversaires, fuient leur foyer, leur famille ou leur poste et prennent la route, la main au sabre. Et ce sont aussi chez Mitford, comme dans le répertoire de l'estampe, à côté de tableaux de la vie de tous les jours, des peintures de miracles, d'exploits légendaires, de monstres, de fantômes : toujours le Japon de brume, d'hallucination, de terreur doublant le Japon de plein soleil, de sourire et de calme... Les manières des belles ont aussi un fond d'héroïsme : elles aiment la nature en filles de guerriers et c'est pour plaire à des guerriers qu'elles se parent et qu'elles dansent. Il y a dans leur prédilection pour tout ce qui est à l'image de leur destinée qui passe, nuages, fleurs, insectes, un souvenir des morts brusques sur les champs de bataille de jadis : elles ne signaleraient pas avec une si fervente mélancolie la beauté de l'éphémère si elles n'avaient été

1. A. B. Mitford, *Tales of old Japan*.

habituées de longue date à admirer des morts plus belles que la vie.

Toujours au fracas des armes s'est mêlé le murmure de la prédication bouddhique. Les « mangeurs de démons », leur attaque réussie, sont capables de retours sur eux-mêmes, sur les conséquences de leurs actes et les malheurs inéluctables qu'ils entraînent. Kumagaï est contraint de tuer le jeune Atsumori : il doit compte de ses actes à son parti et puis il y va de sa réputation ; mais, la flûte et la tête de sa victime dans ses mains, il rejoint son fils : « Regarde ceci, dit-il, il s'était nommé le *mukwan taiyu* Atsumori, fils du Seigneur maître des bâtiments impériaux et âgé de seize ans. J'aurais voulu le sauver. En songeant à la fin que te réservent l'arc et les flèches, ah ! quelle douleur j'éprouve d'un pareil malheur ! Même quand Naozane ne sera plus de ce monde, tu devras avec grande pitié prier pour son existence future. » Telles furent ses recommandations. Après cela, des sentiments de foi s'excitèrent dans son cœur et désormais il ne prit plus part aux combats. » Ayant gagné près de Kyôto l'ermitage forestier d'un fameux moine bouddhique, il attacha son cheval et suspendit son armure aux branches d'un pin, prit les voiles des religieux et se mit à prêcher par le pays la doctrine du Maître.

En vertu de la même culture bouddhique qui conseille une égale résignation en toutes conjonctures, chez Atsumori, la victime, c'est la même disposition que chez le vainqueur à se soumettre à l'inévitable : « Que je me nomme ou non, je ne puis échapper à la mort... Notre lutte et ma mort sont les conséquences de nos rapports dans une existence antérieure. » — Un nô, écrit probablement au début du xve siècle, représente Kumagaï sous l'habit d'un moine, revenu, après des années, à Ichi-no-tani, avec le dessein de prier pour la

délivrance d'Atsumori : « Je regarde, et le passé me revient à la pensée comme si c'était aujourd'hui, et la roue (du Karma) ramène l'attachement. Adoration à Amitabha Buddha ! Ah ! sur ce plateau résonnent les sons charmants d'une flûte »... C'est l'esprit d'Atsumori, triste, abandonné des siens, errant le long de l'étroite plage de Suma. Et ce sont ses lamentations où revient le mot d' « Ukiyo », monde d'illusion, jusqu'à ce que les prières de Kumagaï aient tiré l'âme de sa victime de la voie des Asuras...

*
* *

Héroïsme, esthétisme, culture bouddhique sont les arrière-plans traditionnels de l'estampe. Le Japon est en paix, mais le samuraï ne quitte pas ses armes ; le temps est aux plaisirs, mais les cavaliers, efféminés au point de ressembler aux belles qu'ils courtisent, gardent pourtant une tenue de gentilshommes ; la mode est à la culture chinoise, mais les âmes profondément imprégnées de bouddhisme sont dociles à se laisser pénétrer par la nature, résignées, extasiées. Et ce sont des fêtes galantes en sabres, au son des flûtes, parmi les fleurs, au fil des heures brèves...

Personnages assez réels dans un franc décor de rêve qu'enveloppe une atmosphère d'illusion ; types encore un peu épais et solides au physique, mais d'un extrême raffinement dans les manières, les pensées, les divertissements et qui ne se plaisent que dans un monde transparent et subtil : légères discordances sur ces estampes des Primitifs, et qui iront s'atténuant pour disparaître avec Harunobu et Outamaro. Si les cavaliers sont assez efféminés, leurs compagnes sont plutôt masculines. Chez Moronobu, chez les artistes de l'atelier Kwaigetsudo, chez Torii Kiyonobu, ce sont de grosses filles mafflues, avec des soupçons d'yeux, de nez et de bouche, des sourcils haut marqués, des cheveux

descendant sur la nuque en épais chignon. Elles sont engoncées dans des robes et des manteaux empesés que cassent de petits plis raides, selon le style Tosa, et qui reparaîtront toujours sur l'Estampe toutes les fois qu'elle figurera des dames de haut rang, des *shira byoshi* dansant, ou des personnages classiques, — ou bien plus légèrement drapées du kimono dont les artistes au Japon ont revêtu les divinités bouddhiques[1] ; car il y a toujours eu moins de différences entre les voiles du Bouddha et les vêtements du peuple au Japon, qu'il n'y en a eu entre ces derniers et l'uniforme de cour. Là encore, à propos de robes et de manteaux, on saisit cette survivance de la tradition dans la vie quotidienne de ce pays, où le costume, peu soumis à la mode, « date » beaucoup moins que sur nos portraits d'Occident. Les plus beaux costumiers de l'école sont les artistes de l'atelier Kwaigetsudo ; ils ont besoin de grands et forts « mannequins », assez peu animés pour porter solennellement les pesantes parures dont ils les chargent. Plutôt simples et schématiques en leurs courbes et leurs droites, nuancées de pleins et de déliés, qui, à défaut de couleurs sur les estampes, suggèrent modelé et relief, ces draperies rappellent les amples et longs costumes du théâtre des nô que continueront d'endosser les acteurs populaires dans leurs rôles de jadis[2]. Beauté calligraphique de ces robes dont les lignes ont l'allure décorative des grands caractères d'écriture sur les enseignes. Il arrive, au reste, que les Primitifs emploient ces caractères à orner les kimono de leurs modèles[3], et qu'avec les contours des draperies ils

1 Cf. C. I, 3, le kimono de Kwannon sur une image « d'édification », antérieure aux estampes de Moronobu. L'échevèlement des voiles et leur évasement en forme de cloche vers le bas, nous les retrouverons dans maints kimono de l'école populaire.

2 V. pl. IV, L'acteur Nakamura Senya dans le rôle d'une femme qui porte un parasol.

3 Cf. Torii Kiyonobu, C. I, 29, Bijin dont la robe est décorée de caractères d'écriture ; Okomura Masanobu, C. I, 110, Bijin vêtue d'une

forment des chiffres désignant les mois[1]. De longue date, au Japon, la calligraphie a eu son dieu, ses demi-dieux et ses miracles[2].

Sur les estampes de Kiyomassu, de Masanobu, de Toyonobu, le type de femme change[3] : à côté de ses aînées engoncées dans d'épais voiles, elle paraît moins cérémonieuse, plus désinvolte, plus fluette; son chignon se raccourcit, une partie de ses cheveux étant relevée en une coque sur le haut de sa tête. Sans doute, elle conserve son masque d'étonnement et de résignation ; son visage rond avec un minimum de sourcils, d'yeux, de nez, de bouche ; ses bonnes joues qui font le bas de sa figure plus large que son front, et aussi son râble solide ; mais d'allure elle est plus vive, plus mobile, et, comme elle, les plis de son kimono se dégonflent et se dégourdissent. Lorsque le vent feuillette leurs robes, comme il ferait des pages d'un livre, et qu'il étale leurs grandes manches en forme d'ailes, les petites baissent la tête pour que l'échafaudage de leur coiffure donne moins de prise à la bourrasque[4]. Elles sont naturellement si dociles à la brise et à ses caprices que, sur une estampe de Toyonobu[5], elles personnifient les vents du printemps, de l'été et de l'automne, qui bousculent et éparpillent indistinctement plis

robe à décor de livres illustrés de personnages avec caractères d'écriture. Cf. aussi Torii Kiyonobu, C. I, 37, Couple d'amoureux lisant une affiche du théâtre Nakamuraga où est contée une nouvelle pièce dont l'héroïne est incendiaire par amour. Les kimono du couple ont les plis tourmentés de l'annonce écrite en caractères *kana*.

1. Cf. Torii Kiyomassu, C. I, 91. Ces estampes-calendriers sont très fréquentes dans l'Ecole, — par exemple chez Harunobu.

2. Le dieu est Sugawara no Michizane (v. p. 15) ; l'un des trois demi-dieux est Ono no Tofu (v. p. 94). De beaux spécimens de calligraphie sont montés en kakémono et exposés dans le tokonoma avec la même révérence qu'une peinture de paysage ou une figure.

3. Cf. Torii Kiyomassu, C. I, 105, Servante enlevant la neige des *geta* de sa maîtresse.

4. Cf. Okomura Masanobu, C. I, 116, Jeune femme par un jour de vent.

5. Cf. pl. V, Toyonobu, Trois geisha personnifiant les vents du printemps, de l'été et de l'automne.

des voiles, feuilles des arbres, caractères d'écriture de la légende... Ainsi, peu à peu, par l'amincissement des formes, par la simplification du kimono qui de manteau de cour en vient à ressembler à un peignoir de bain découvrant le nu des jambes et des bustes[1], par l'affinement du trait qui perd de son épaisseur, de son relief, par le sacrifice de la calligraphie et de la parure au profit de la simplicité, par l'égaiement progressif des estampes qui se colorent de plusieurs tons clairs, bref par la substitution d'un lyrisme familier à la tradition épique et un peu grave, nous tendons vers le type de bijin qu'a peint Harunobu, de plain-pied dans la vie et dans la brise où elle oscille et ploie, tandis que son kimono règle l'allégresse ou la lassitude de ses plis sur l'humeur changeante du cœur qu'il enrobe...

Malgré que les belles des Primitifs n'aient pas encore l'exquise souplesse de leurs sœurs plus jeunes à se plier au rythme du paysage, la nature les envahit, fleurissant et ornant les kimono de pins, de nuages, de torrents, de vagues, d'iris, de paulownias, et même de ponts et de roues hydrauliques[2], faisant glisser, d'une taille, une ceinture avec l'impétuosité lisse d'une cascade, sautiller les plis d'une robe, au-dessus d'un genou, comme les vaguettes d'un rapide sur un roc[3]. Le long de la robe d'une courtisane qui murmure à sa suivante un message à l'adresse de son amant, une grosse carpe, flairant qu'il y a un secret à happer, donne de grands coups de queue pour remonter le rapide figuré par le ruissellement des plis[4].

1. Cf. Torii Kiyomitsu, C. 1, 276, Jeune femme, le buste nu, poursuivant les lucioles, une nuit d'été (les caractères d'écriture de la légende volent comme les lucioles) ; Okomura Masanobu, C. 1, 135, Jeune femme sortant du bain.

2. Cf. Kwaigetsudo, C. 1, 21, 22, 25.

3. Cf. Kwaigetsudo, C. 1, 23-24; Torii Kiyomassu, C. 1, 81, Courtisane jouant du shamisen pendant qu'un coiffeur lui arrange les cheveux.

4. Okomura Masanobu, C, 1, 115.

Harmonie immédiate des belles et du paysage composant des accords au timbre subtil et étrange... Sur une terrasse, une dame, entourée de cinq compagnes, écoute un air de flûte qu'exécute, juché sur un bœuf, un jeune gentilhomme, suivi par de petits paysans[1]. La terrasse avec ses stores à glands ; la dame accroupie, une jambe ployée dans un mouvement souvent repris par les peintres des belles, les longs plis de ses robes coulant jusque sur le promenoir de la maison; le groupe des trois suivantes qui plient sur les genoux et titubent d'aise ; le décor d'arbre fleuri, de nuages inquiets autour de la lune, de ruisselet qui se hâte en serpentant, c'est le Vieux Japon frémissant sous l'aigreur du printemps, à laquelle se mêlent le froissement des damas, le son aigu de la flûte, le murmure de l'eau, le sifflement de plaisir des belles auditrices..... Remous d'un torrent, frisson d'un coup de soleil sur l'eau, papillotement de la lumière à travers les arbres, neige de pétales sur les kimono, griserie des geisha et de leurs admirateurs qui, comme les poésies qu'ils suspendent aux arbres et jettent à la rivière, s'abandonnent à la brise et au courant[2] : les combats sont dans les romans, les guerriers chez les courtisanes ; les sabres restent au fourreau, les guitares sortent des boîtes, c'est le printemps, la saison des amours sous les fleurs. Un jeune samuraï revient d'une partie de campagne, un mouchoir noué autour de la tête, rapportant une branche de cerisier au-dessus de ses sabres, par souvenir sans doute des fleurs que brandissait Kagiwara à Ichi-no-tani[3]. Les belles, le soir venu, rêvent dans l'air chaud, caressant, parfumé : sur un balcon vers lequel un cerisier hausse sa tête fleurie, une belle

1. Moronobu. V. pl. VI. C'est vraisemblablement la sérénade donnée par Ushiwakamaru à sa maîtresse Jorurihimé. Kiyonaga et Outamaro reprendront ce thème.

2. Moronobu. Cf. C. I, 13, Pique-nique sous les cerisiers en fleurs, et Masanobu, C. I, 143.

3. Okomura Masanobu. Cf. C. I, 133.

qui passait s'arrête, se détourne, brusquement saisie par la suave odeur ; une autre délaisse sa guitare ; les paravents des chambres sont eux aussi tout fleuris : l'un d'eux représente, sous les érables, un cerf dont le bramement à l'automne, — selon une poésie célèbre du *Hyakuninn isshu* qu'illustrera Hokusaï, — éveille le désir d'amour[1]... Ou encore, allongés sur une branche de prunier en surplomb au-dessus d'un petit ruisseau, un homme et plusieurs courtisanes s'imaginent par jeu qu'ils sont en barque : ils ont mis à la voile, poussent à la gaffe et appareillent aux sons du *shamisen*, cependant qu'ils éparpillent des poèmes sur l'onde[2]. Cette insouciante jeunesse naviguant sur ce prunier fleuri, sous un ciel changeant, au-dessus d'une eau qui s'écoule, quel embarquement pour Cythère, quelle culture de l'illusion !... Ces décors où se plaisent ces héros de l'estampe populaire, comme ils rappellent les paysages qui sur les estampes bouddhiques accompagnent la figure de Kwannon[3] : torrent dont les petites vagues s'aiguisent en griffes, nuages rôdant entre des bambous flexibles, oiseau passant à tire d'aile !... *Ukiyo*, monde éphémère...

Et leur aisance est la même à quitter la vie présente pour errer par l'imagination dans des lieux[4] et des temps d'autrefois. La vie populaire, les beautés naturelles de Yedo viendront plus tard. La mode, chez les Primitifs, est aux légendes chinoises ou traitées dans le style chinois, avec un grand

1. Okomura Masanobu, C. I, 155. Cf. aussi Toyonobu, C. I, 203, Jeune femme se promenant par un soir d'été, avec un éventail et une petite lanterne, et Masanobu, C. I, 135 : une jeune femme, sortant du bain, regarde un coq et une poule ; un petit poème nous apprend qu'à contempler ce couple la jeune femme regrette sa solitude.

2. Okomura Masanobu. V. pl. VII.

3. Cf. C. I, 1, Kwannon à l'enfant : une inscription en bas, à gauche, indique que cette estampe est une empreinte prise sur une pierre gravée de Fusadan, à Nankaï (Chine).

4. Cf. Moronobu, C. I, 11, Dames visitant le temple de Kiyomizu à Kyôto. — Les sites des estampes chez les Primitifs sont difficilement localisables. Cf. cependant Masanobu, C. I, 137 : dans le voisinage d'un théâtre, une rue entièrement occupée par des agences de spectacles.

Phot. Longuet.

HOMME ET COURTISANES SUR UNE BRANCHE DE PRUNIER

Collection Vever.

luxe de voiles, d'écharpes, de plumes, de nuages, de rapides, de cascades, de fleurs et de rochers : Seiobo et sa suivante qui lui offre des pêches ; un couple circulant parmi les nuées dans un char en forme de nef, que guide un *tennin*, et qui est supposé représenter un heureux rêve ; la belle Yokiki, favorite de cet Empereur chinois Genso auquel l'estampe de Harunobu fera si souvent allusion [1]... La mode est aussi aux légendes bouddhiques, telle l'aventure de Kumé no Sennin, qui, ayant aperçu une jeune femme lavant son linge dans un ruisseau, alors qu'il planait dans les airs, descendit vers elle, se posa sur une branche, puis alourdi par son désir n'eut plus la légèreté de remonter vers l'azur [2]. Et ce sont les héros du Japon, le poète Teïka, le rédacteur du *Hyakuninn-isshu*, voyageant à cheval, guidé par une jolie jeune fille ; la poétesse Ono no Komachi, lisant un livre ; le fameux Tummangu Sugawara no Michizane avec son pin et son prunier fidèle ; le Chunagon Yukihira et ses deux maîtresses Matsukagi et Murasame, rencontrées pendant son exil, et qu'il appela, l'une : « bruissement du vent à travers les aiguilles de pins » ; l'autre : « petite pluie tranquille tombant sur un vieux village de jadis [3] »..... Et ce sont des rêves heureux, les trois rêves heureux d'une nuit de nouvel an : le Fuji, le fauconnier, l'aubergine ; des images d'une union heureuse, le fiancé et la fiancée tenant les masques de Jo et de Uba, le vieux couple de Takasago, tandis que près d'eux on voit un

1. Cf. Torii Kiyonobu, C. I, 33 ; Torii Kiyomassu, C. I, 88 ; et C. I, 319, auteur inconnu, interprétation japonaise, peut être même copie d'une peinture chinoise.

2. Masanobu, C. I, 134. Scène figurée par les acteurs Ichimura Kamégo et Nakamura Kumétaro

3. Cf Torii Kiyomassu, C. I, 91 ; Masanobu, C. I, 184 et 122 ; Torii Kiyomitsu, C. I, 269. — Cf. encore Toyonobu, C. I, 228, Portraits, dans le style populaire, de trois fameux poètes et poétesses, composant des vers sur un soir d'automne ; Masanobu, C I, 178. Pièce centrale d'un triptyque intitulé Portraits de trois personnages célèbres, passés après leur mort à l'état de divinités : la poétesse Sotorihimé marchant sur un tapis de fleurs.

emblème composé de la grue, du pin et de la tortue, symboles de longévité [1].

*
* *

Les Estampes des Primitifs nous sont un précieux document sur l'âme populaire du Japon, alors que la vie y était une fête galante au lendemain de guerres civiles. C'est un mélange de stricte étiquette et de laisser-aller instinctif, de vie saine à la campagne et de sentiments raffinés sur l'éphémère, de réflexes guerriers au milieu de divertissements pacifiques. La bravoure de ce peuple sans quoi l'on comprendrait mal la simplicité de sa vie, la durée et la fraîcheur de son esthétisme au milieu des plaisirs, y apparaît à nu. Point de scènes de rue, peu de sites localisés ; des amants et des amantes attirés vers des rôles d'autrefois et des décors d'illusion, comme s'ils ne demandaient qu'à échapper à la trop réelle société où ils vivent. Sur les formes encore massives des belles, ondulent légers, transparents, sinueux, les plis des kimono et leurs décors de fleurs, d'eaux vives et de nuées. Le branle est donné. Les Primitifs sont encore à mi-chemin entre la tradition et la nature : pleins de gravité, un peu militaires d'allures, ils n'ont pas encore une parfaite aisance à mêler le rêve à la vie ni la finesse d'intuition psychologique d'un Harunobu ou d'un Outamaro; amateurs de beaux gestes et de costumes, ils n'ont pas la simplicité classique d'un Kiyonaga ; sensibles aux sons, aux parfums et aux mouvements des paysages, ils n'ont pas encore l'art de les animer d'une vie propre, selon les saisons et les heures.

A mesure que les cavaliers se soucieront moins des guerriers, que les belles oublieront les amazones d'autrefois, que

1. Cf. Okomura Masanobu, C. I, 179 ; Kiyohiro, C. I, 293.

le goût des armes et des bêtes de proie le cédera à la tendresse pour les oiseaux des bois, à l'adoration des grandes forces de la nature, à la curiosité de l'amour, à mesure que les masques héroïques des rôles laisseront percer la bestialité des acteurs, et les gestes des truands le grand flux de la vie universelle, alors la grâce de Harunobu et d'Outamaro, la fantaisie satirique de Shunsho et de Sharaku, le lyrisme de Hokusaï et de Hiroshigé inspireront des images du monde éphémère, plus déliées, plus subtiles et plus colorées que ces touchantes estampes primitives, où s'équilibraient si sainement l'héroïsme, l'esthétisme et la pitié du vieux Japon.

CHAPITRE II

HARUNOBU

HARUNOBU

Le charme de jeunesse et de printemps que gardent encore en sa fleur les « images de brocart » peintes par Harunobu[1] enchanta ses contemporains. Comme naguère Moronobu et Masanobu, il se vantait d'être un peintre du Yamato, de ne pas abaisser sa dignité jusqu'à représenter des acteurs, « humbles individus qui ne valent guère mieux

1. Harunobu Suzuki, appelé communément Jihei Hozumi et aussi Chôyeiken, naquit à Yedo et y mourut en 1770. Il fut l'élève de Shighenaga Nishimura. — L'attribution et le classement de toutes les estampes qu'on range d'habitude sous son nom présentent des difficultés que M. R. Kœchlin a exposées dans son introduction au Catalogue. Harunobu eut beaucoup d'imitateurs : nous citons l'aveu de Kôkan Shiba (1747-1822) dans son livre *Kôkwai-Ki*. D'autre part, beaucoup d'estampes qu'on croit être de Harunobu sont signées d'autres noms qui ne sont pas toujours des noms de graveurs, tel Kiosen. Et puis comment faire tenir la plus grande partie de son œuvre entre 1765, date présumée du développement de l'impression en couleurs (c'est vers 1764 que parurent les calendriers dont les illustrations étaient tirées avec cinq ou six blocs), et 1770, date de sa mort ? — Comme points de repère, il y a les estampes de sa jeunesse, évidemment imitées de ses maîtres (elles sont classées en tête du catalogue), et dix-neuf pièces datées de 1765 ; or, sur ce nombre, remarque M. Kœchlin, « huit, et les plus belles d'impression, sont des tirages en bistre, d'aspect presque monochrome, gravées avec trois blocs au plus ; d'autres, cinq, ajoutent au bistre une ou deux couleurs plus vives, et six tendent vers la polychromie ; mais aucune pièce véritablement polychrome ne porte ce millésime. Le plein développement de la polychromie serait-il donc postérieur à 1765 ? » — Le mieux est de classer provisoirement les estampes selon le nombre des couleurs employées à les tirer, avec cette présomption que les estampes polychromes sont les dernières, et de distinguer, à l'intérieur des diverses catégories établies d'après la couleur, les estampes signées Harunobu, les estampes non signées, les estampes signées d'autres noms. — Malgré son mépris public à l'endroit des acteurs, Harunobu en a peint quelques-uns.

que des mendiants » ; mais, tandis que ses prédécesseurs avaient dû se contenter de traits noirs avec rehauts de rouge ou de laque, puis d'impressions en trois couleurs, lui para ses belles des cinq ou six tons que les progrès de l'estampe mettaient à sa disposition. Et ce fut le triomphe de l'*Azuma nishiki-ye*, de la gravure en couleurs, gloire de Yedo. « Soudain les peintures destinées à l'Estampe, dans la capitale de l'Est, ont grandement changé. Maintenant, les feuilles en rouge ne trouvent plus de clients. Pourquoi donc les élèves de l'école Torii ne cherchent-ils pas à dépasser Harunobu qui représente dans le style à la mode les mœurs des hommes et des femmes ? » demande une poésie chinoise de 1767, et nous avons aussi l'aveu d'un plagiaire, Kôkan Shiba : « A ce moment le maître de l'*Ukiyo-ye*, Suzuki Harunobu, excellait à peindre la vie des dames ses contemporaines ; mais à peine avait-il dépassé la quarantaine qu'une maladie l'emporta. Alors je me mis à dessiner des compositions tout à fait analogues que je fis graver et imprimer, et je l'imitai si bien que le public me prit pour Harunobu. J'ai péché contre lui alors et mon cœur est aujourd'hui profondément contrit. Parfois j'ai peint les jolies femmes de mon pays à la manière des peintres chinois Kyuyei (K'ieou-Ying), Shushin (Tchéou Tch'en) et autres ; sur des feuilles qui figuraient les mois d'été je représentais d'après des modèles chinois la transparence des gazes qui laissent apercevoir les corps nus ; pour les mois d'hiver, c'était un bois de bambous et une hutte de roseaux avec une lanterne de pierre dans le jardin, le tout couvert de neige, et je prenais du papier mince de manière à marquer les contours en relief, comme ont fait les Chinois. C'était le temps où les femmes se mettaient dans les cheveux peignes et épingles et adoptaient une mode nouvelle pour leur coiffure ; je n'eus garde de la négliger et le public se plut beaucoup à mes estampes. Je craignis alors qu'elles ne fissent oublier mon nom et

Phot. Longuet.

COURTISANE ET SES DEUX « KAMURO »

Collection Manzi.

bientôt et pour toujours je renonçai à ces imitations. »

Pourtant, il n'est pas d'œuvre de dehors moins révolutionnaires, d'une poésie plus simple, plus directe et plus intime que ces estampes, au format modeste, qui firent une telle sensation. « Fait en un jour heureux de printemps », cette mention que porte un des livres de Harunobu convient à toutes ses peintures [1]. L'héroïne en est quelque trois cents fois la même fillette qui, très affairée, ne cherche pas à s'imposer au regard. On l'aime d'abord pour la seule grâce de ses gestes, cette gamine de seize ans, qui, les cheveux bien tirés et comme en peignoir, erre dans des paysages non attifés qu'inquiète la lumière du renouveau ; puis on s'avise que cette enfant, dont les occupations paraissent si banales en des décors sans façons, est une perpétuelle allusion à un passé d'histoire et de légende, et que Harunobu n'est pas seulement le peintre exquis de la jeune fille en sa première fleur, mais encore l'artiste qui a le plus poétiquement féminisé la tradition japonaise.

*
* *

Mêmes coques de cheveux au sommet de la tête, tenues par les mêmes peignes, même front découvert, mêmes sourcils haut placés, mêmes yeux bridés, même nez long, et toujours son museau frais de lapin blanc. Si mince de corps, si menue des épaules qu'elle pourrait passer dans un médiocre anneau, de ses yeux qui ne cillent point, elle nous regarde avec un petit air impassible et affété. Ce n'est plus la femme rondelette de Moronobu, ce n'est pas encore la courtisane de Kiyonaga qui, dans son ample kimono, a le port de certaine grande dame de Gainsborough ; plus fluette que sa sœur aînée, plus simplette que sa cadette, la jeune fille de Haru-

1. V. note 1, p. 27.

nobu est-elle plus japonaise? Peu importe, car c'est non pas de portraits d'individus ayant leur caractère, leur rayonnement de vie intérieure, leur histoire, ni même d'un portrait assez exact de la femme de son temps que Harunobu, non plus d'ailleurs que Moronobu ou Kiyonaga, s'est jamais soucié, mais d'un type qu'il a créé une bonne fois à son goût et auquel, sa vie durant, il s'est tenu[1]. Jeune fille ou jeune mère, cette femme oppose à toutes les aventures le même air étonné de bourgeoise réservée ou de courtisane rompue à l'étiquette.

Le miracle est qu'elle ne lasse pas à la longue, et même qu'à la voir, nous éprouvions, chaque fois, cette petite secousse de surprise contre quoi l'on n'ergote point. Les décors d'intérieur et de paysage où elle évolue, sont pourtant bien sommaires, si on les compare aux intérieurs et aux paysages de Koriusaï[2], de Kiyonaga, d'Outamaro : un

1. Il y a une légère transformation dans le type de femme de Harunobu. Sur un de ses livres daté de 1763, *Scènes de la Vie ordinaire*, le visage est assez rond comme chez Kiyonobu ; le galbe s'allonge sur quelques estampes, datées de 1765, et sur un livre daté de 1770, *Rivalité de Beauté au Yoshiwara*. — La preuve que Harunobu se préoccupait peu de portraits nous est fournie par une estampe (C. II, 255) qui représente trois beautés de l'époque : Kagiya O Sen, Sakaïya O Sada, Yojiya O Fuji. C'est seulement par le style et la couleur de leurs *kimono* et de leurs *obi* qu'on peut les distinguer, et qu'on peut reconnaître l'une d'elles, O Sen, sur une estampe (C. II, 148) où elle cause avec des marchands d'écrans décorés de portraits et de scènes de théâtre, et sur une autre (C. II, 249) où elle passe devant une *chaya* du temple de Kagiya shinto.

2. Koriusaï (milieu du XVIIIe siècle) est vraiment original, et tout à fait différent de Harunobu dans une suite de grandes estampes qui représentent des courtisanes, les cheveux relevés sur le haut de la tête, ramenés en ailes sur les oreilles et tout piqués d'épingles (selon la nouvelle mode signalée par Kôkan Shiba). Au surplus, ces femmes se détachent sur des fonds de paysages ou d'intérieurs mieux en perspective et plus étudiés que les fonds de Harunobu (v. pl. VIII, Courtisane se reposant dans un restaurant du district de Miméguri, accompagnée de ses deux *kamuro*, dont l'une tient en laisse un chien noir, et C. II, 364, Jeune homme et geisha sur le balcon d'une auberge d'où l'on découvre la Sumida et le pont Riyôgoku, et 382, Sortie de courtisanes avec *shinzo* et *kamuro*). Il y a chez Koriusaï une tonalité rougeâtre et grise qui n'est pas chez Harunobu, et aussi une prédilection pour les estampes longues et étroites que l'on pendait dans le *tokonoma* en manière de kakémono. — Nous parlerons plus loin de la grande originalité de Koriusaï ; qui est dans le genre *Kwacho :* animaux, oiseaux et fleurs.

paravent, une cloison de papier, le bord d'un ruisseau, une branche d'arbre, — tout cela peu en perspective ; — les scènes où elle paraît sont toutes simples : elle se peigne, se lave les cheveux, sort du cuveau, encore humide du bain, surveille son moutard, lit à sa servante l'interminable lettre de l'absent, peint des messages d'amour, hésite avant de se glisser sous la moustiquaire, tant cette cage de gaze lui paraît vaste depuis qu'elle y dort seule, rêve au moyen de retrouver son galant : un saut par-dessus le mur, l'écharpe liée à une branche, il sera là, pour recevoir le frêle corps pesant, le joli cavalier qui, n'étaient ses deux sabres, ressemblerait en sa glabre jeunesse à son amante. Enfin, après l'absence, l'harmonie qui jaillit des rencontres : elle pose ses doigts sur les cordes du *biwa* ou du *koto*, tandis que lui les touche du plectre ou de l'archet.... Voilà qui est charmant, mais qui pourrait être ridicule, et que de fois nous pâmons-nous sans même comprendre la légende qui reste enclose dans les caractères chinois !

Sujet, décor, en effet, qu'importe ? c'est bien la même femme qui trois cents fois nous charme. Son visage n'exprime guère son humeur, mais que le kimono qui l'enrobe est éloquent ! Grandes courbes calmes de ses pans qui s'évasent, tels les pétales d'une corolle renversée, grandes manches qu'une bourrasque rejette en arrière, étale en ailes de papillon [1], quelle gaieté parfois dans l'envol léger des plis, mais quelle tristesse quand ils pendent accablés ! Et comme, serré à la gorge et à la ceinture, le kimono sait, à l'occasion, se dénouer, s'entr'ouvrir, glisser, défaillir ! Ses lignes serpentines obéissent aux mouvements d'un corps qui, par ses ploiements et ses ondulations, par sa souple

1. V. pl. IX. Jeune femme luttant contre le vent qui lui a enlevé ses épingles à cheveux, son *kami-iré* et, parmi les papiers qu'il contenait, une lettre à son amoureux.

et frêle jeunesse fait songer à la grâce fugitive, à la beauté lisse et qu'il faut se hâter de cueillir, d'un mince bambou, d'une herbacée frémissante à la moindre caresse... « Plantes toujours vertes », disait Sukénobu de ses modèles.

La vie d'une femme, chez Harunobu, cela devient des oscillations de fleurs : le cou, tige trop faible, cède sous la masse des cheveux noirs ; hors des kimono, les corps s'élancent, se courbent, les bras s'allongent, s'étirent : un geste désespéré désigne une branche fleurie que submerge l'eau d'un torrent, une main câline tend un éventail à un cavalier, et une lanterne à un galant. Accroupies ou étendues sur les nattes que les sièges n'encombrent pas, ou flâneuses dans des sites célèbres, il y a mille façons pour ces femmes de se mirer, de converser, de rêvasser, de ne penser à rien ; mais, vienne un coup de vent, un chagrin, une petite surprise, une brusque peur, tout le corps penche et verse : sauve-qui-peut sous l'averse, hanchement d'une craintive que surprend le raccourci de son ombre, arrêt d'une peureuse que retient une main d'homme, qu'un crabe pince au pied, qu'un chat ou qu'un bébé tire par son kimono, affaissement de la femme jalouse devant le triomphe de la rivale, défaillance d'une pauvrette qui se penche sous prétexte de rattacher sa ceinture, mais sans doute parce qu'une confidence de son compagnon vient de faucher un cher espoir.

Aussi docilement que les plantes, ces femmes suivent le rythme irrégulier des saisons et des heures, chez ce peuple de visuels accoutumés à chercher dans leurs paysages des symboles de leurs émotions. L'hiver, les petits arbres, les petits toits ploient sous leur charge de neige et, saisi par le froid, le paysage sonore des torrents et des rizières soudain se tait ; la neige pèse aux parapluies, comme elle pèse aux branches du bambou. Émus par tant de solitude et de

Phto. Longuet.

JEUNE FEMME LUTTANT CONTRE LE VENT

Collection Chausson.

lumière, deux amoureux encapuchonnés, lui de noir, elle de blanc, rapprochent leurs mains au manche de l'ombrelle et, à pas feutrés, cheminent par la campagne [1]. Enfin la nature frissonne et, capricieuse, au printemps, sourit de soleil pour se rembrunir d'averses ; à peine écloses, les fleurs de cerisier qu'emporte l'aigre bise jonchent l'herbe et le ruisseau de pétales que les jeunes filles balayent ou repêchent ; c'est le temps des danses sous les fleurs, et, la nuit venue, les belles, avec leurs lanternes, éclairent les pruniers qu'elles ont devinés dans l'ombre à leur parfum. L'été, les branches assoupies penchent vers l'eau d'où la grenouille saute, espérant trouver quelque fraîcheur dans l'air : c'est le moment de la chasse aux lucioles et des promenades en barque sur les étangs parsemés de lotus : aussi voluptueusement qu'ils s'inclinent sous la risée, la femme cède à l'amour. Puis vient la mélancolie de l'automne : les jeunes filles se hâtent de lancer les coupes de saké dans la mer, et d'effeuiller auprès des torrents les chrysanthèmes sur quoi elles ont calligraphié de minuscules poésies de dix-sept syllabes ; c'est alors que d'une frêle terrasse de bois et de papier, au-dessus d'une cascade qui pleurniche, les belles accompagnent de gestes las les passages d'oiseaux migrateurs, guettent les couchers de soleil sous les havres couverts de voiles brunes — feuilles mortes sur un étang — et regardent la lune d'automne qu'il est si triste d'être seule à contempler.

Tendre comme une porcelaine de Chine, en sa blancheur de

1. Sur une épreuve parfaite de tirage (pl. x), voir les fines valeurs du ciel lourd de neige et du sol éblouissant Le contraste de noir et de blanc entre les deux amoureux est suggéré par l'opposition du corbeau et du héron. La jeune fille représente *Sagi musumé*, la femme héron qui est l'âme de la neige Le saule qui l'abrite est l'arbre qu'on associe toujours au héron. — Le même motif a été repris dans des estampes en hauteur par Harunobu lui-même (C. II, 256) et par Koriusaï. Entre les deux estampes de Harunobu, il y a des variantes : mouvements des mains sur le manche de l'ombrelle, groupement des deux figures. Il est curieux de constater que Koriusaï a pris comme modèle la petite plutôt que la grande estampe de Harunobu, bien que celle-ci fût du même format que la sienne.

neige, en ses tons rosés de cerisiers en fleurs, limpide comme un émail de Perse, en ses pans de ciel bleu après la pluie, ocreux en ses terrains comme un vieux grès bien patiné, saignant d'érables rougis comme un brocart, quel décor de fêtes galantes, ce Japon de Harunobu et de Koriusaï où le guerrier chôme, s'attife coquettement, fait ciseler ses gardes de sabre et ne songe qu'à l'amour, et quelle ingénuité en ces paysages où s'éveillent les sens de ces fillettes qui tournent la tête aux mangeurs de démons, aux saints et aux dieux mêmes ! Elle ne recherche pas les hommages : elle les attire ; toute jeune, elle plaît aux hommes graves et mûrs. Quand ils la caressent, elle paraît à peine surprise. C'est qu'elle n'est pas farouche, la petite idole de la terre japonaise, et les divertissements où elle figure, par le maniérisme simple, la candeur rouée, l'air passionné et sans remords, la spirituelle gaillardise de ses héros et de ses héroïnes s'aimant à la volée, ont le libertinage des *Hasards de l'Escarpolette* et de l'*Embarquement pour Cythère*. Crapaud ou galant qui, d'un regard furtif, surprend l'intimité d'une belle, vasque ou miroir indiscrets reflétant ce qu'on ne les priait pas de refléter, éventail ou paravent ne cachant pas ce qu'ils devraient cacher, main d'un galant captivant l'oiseau qui feint de s'envoler, — tous ces gestes hardis et précis au milieu de ces accessoires traîtres ou maladroits, voilà qui rappelle le ton de nos « conversations dans un parc », mais avec moins d'esprit de citadins aux champs, moins de souplesse du décor à disposer ses charmilles en salon de verdure et aussi moins de cette troublante et charmante pudeur qu'entretient, chez nous, le sentiment du péché.

*
* *

Ce sont des campagnards raffinés, mais sains, et qui vivent en familiers des bêtes. La petite reine du doux Japon

peint par Harunobu a l'échine saillante et l'air de ne pas y toucher de certain chat guettant un papillon parmi les bégonias, et aussi le museau du lapin blanc et rose qui, près d'un ruisseau, sur un tertre fleuri, rêve à la lune de septembre[1]. Mais au Japon d'alors, tout n'est pas que douceur et rêverie, comme en témoignent les allures sauvages des animaux que Koriusaï a représentés naissant, rôdant, mourant en pleine nature, et dont l'instinct ne se rapetisse pas à la mesure de l'esprit des hommes : portée de jeunes chiens, encore aveugles ou les yeux à peine ouverts, glissant sans trêve les uns sur les autres, tout mous ; coqs qui se battent, deux panaches, l'un blanc, l'autre doré, de plumes éparpillées, ergots crispés, pupilles dilatées, œil cruel chez le coq qui a le dessus, œil effaré chez le coq qui a le dessous ; grues qui, en troupe, nouent leurs cous flexibles et font pleuvoir vers le sol les longues ficelles de leurs pattes, leur grand bec ouvert comme pour happer le globe rouge du soleil qu'on s'attend presque à voir péniblement descendre en boule dans leur pharynx trop étroit ; paons étalant leurs queues sous des fleurs roses ; corbeau voisinant avec un héron par temps de neige, comme tout à l'heure notre amoureux noir avec notre blanche amoureuse ; hérons frileux, s'enlevant les pattes pendantes, ou juchés sur une seule échasse, avant de plonger ; faucons, au service de daïmyo qui les groupent par vols de douze pour la chasse à la grue ; aigle féroce à la pupille glaciale dans une glauque cornée, et qui, bec et serres solidement emmanchés, au-devant d'un ciel livide se perche sur un roc battu par les flots, face au soleil qui se lève[2]... Airs hypocrites, allures cauteleuses, gestes voraces, petits yeux froids, — quel élan vital, quel

1. Cf. C. II, 236, le chat ; 242, les lapins. Harunobu n'a guère peint que des bêtes paisibles.

2. Cf. C. II. 440, les chiens ; 419, les coqs ; 430 et 431, les grues ; 436, les faisans ; 432, les hérons ; 425, 441 et 448, les faucons ; 429, l'aigle.

désir forcené de persévérer dans son être, de manger[1], de se reproduire ! tout comme sous les airs câlins, les enthousiasmes et les lassitudes des belles, on sent la fougue de l'amour.

Et frères des bêtes, en brutalité, en sauvagerie, en cruauté, voici d'autres idoles du vieux Japon, les acteurs[2], dans leur loge avant la représentation[3], avec leurs traits familiers à tout le peuple de Yedo : Danjuro[4], à la mâchoire carrée, au nez long, à la large bouche dont les commissures tombent ; les acteurs chargés de rôles de femmes, Segawa Kikemojo, Iwaï Hanshiro, les Nakamura[5] ; puis voici les portraits de leurs rôles. Ces rôles, c'est du fond du passé de grinçants retours de héros de bataille et de fantômes nocturnes dans le Japon de Harunobu où la vie paraît couler si paisible et si ensoleillée, au parfum des fleurs, au son des guitares. En l'absence de guerres, comme on a toujours le goût des nobles gestes et des morts en bravoure, on exalte les échauffourées des routes et des villes : un beau fait-divers comme l'histoire des 47 Rônin du début du XVIIIe siècle

1. Dans le livre de Koriusaï, *Diverses choses en dessin cursif*, deux admirables estampes en noir : carpe bondissant hors de l'eau pour avaler une grenouille ; fuite d'oiseaux qui, sur l'eau, ont aperçu l'ombre de l'aigle planant au-dessus d'eux.

2. Shunsho, 1726-1792, fut le chef de l'École Miyagawa qui, elle-même, par Chôshun se rattache à Moronobu et aux artistes de l'atelier Kwaigetsudo. Il est de la génération de Harunobu, de Koriusaï : comme eux, il peignit des belles ; mais c'est surtout comme peintre d'acteurs et de scènes de théâtre qu'il est connu. Il créa un style qui s'est prolongé jusque vers le milieu du XIXe siècle. Il a laissé de beaux livres, « Miroir des Beautés des Maisons vertes », 1776, et « La Culture de la Soie », en collaboration avec Shighémasa Kitao. De Shunyei, le meilleur des élèves de Shunsho, 1768 1819, les œuvres les plus marquantes sont cinq volumes d'Apparitions et des estampes représentant de grandes têtes d'acteurs, C. II, 519-522.

3. Cf. Shunsho, C. II, 473.

4. Cf. les portraits de Danjuro dans différents rôles par Shunsho, C. II, 450 458. V. pl. XI, Ishikawa Yebizo, un des noms de Danjuro, en *Shibaraku*. Son vêtement est rouge, et porte deux *mon* blancs décorés de langoustes.

5. Cf. Shunsho, C. II. 459 473. La plupart de ces acteurs dans des rôles de femmes sont représentés dansant.

Phot. Longuet.

DEUX AMOUREUX SOUS UNE OMBRELLE

Collection Bullier.

défraye la littérature, le théâtre et l'estampe pendant cent cinquante ans. Il est si touchant, par toutes les traditions qu'il exalte, le loyalisme de ces 47 serviteurs envers leur maître, condamné au harakiri pour avoir menacé un autre seigneur à la cour du Shôgun ! Débandés, devenus *rônin*, ils ne pensent qu'à la vengeance, mais il faut tromper la méfiance de l'ennemi. Voulant espionner sa maison, ils se déguisent en artisans, en colporteurs ; ils feignent la débauche et l'ivresse afin de donner à croire qu'ils ont oublié leur devoir ; n'osant pas éveiller les soupçons par l'achat d'armures, ils en fabriquent. Puis, une nuit, après ces préparatifs où se plait le goût japonais de la ruse et du secret, c'est l'attaque brusquée, à la manière des assauts illustres. Discours du chef : « N'avez-vous pas juré ? Seriez-vous des lâches ? » Grande politesse pour inviter l'ennemi à se donner lui-même la mort ; et puis toutes les précautions préalables : ne tuer ni vieillards, ni enfants ; prévenance à l'endroit des voisins : « Restez tranquilles, nous ne sommes pas des voleurs ; nous sommes des samuraï qui vidons honorablement une honorable querelle », et, avant de quitter la demeure de leur ennemi enfin assassiné, souci d'y éteindre feux et lumières par peur qu'un incendie ne nuise aux entours. Enfin, c'est, au petit jour, la publication de leur vengeance par les Rônin escortés de leurs admirateurs, leur réception par le prince de Sendaï, leurs dernières recommandations à un bonze sur les soins à donner à leurs corps, et les 47 harakiri de ces héros de la maxime de Confucius : « Tu ne vivras pas sous le même ciel que l'ennemi de ton père [1]. »

Belle transposition dans le Japon contemporain, malgré qu'il soit en paix, de la bravoure classique des guerriers d'Ichi-no-tani [2]. En place d'illustres gentilshommes et de

1. Voir Danjuro dans le rôle de Akagaki Genzo, un des 47 Rônin, C. II, 452.

2. Chez Shunsho on trouve encore des scènes où figurent Benkei et un officier de Yoshitsuné, C. II, 475 et 502.

batailles historiques, les héros des estampes deviennent des *rônin*, des *otokodate*[1], vivant d'expédients, mais braves et toujours prêts à défendre faibles et opprimés, des *chônin* ou chefs des quartiers qui, dans les villes japonaises, groupent marchands et artisans, et des voyageurs, des pèlerins, des maquignons, des chasseurs[2], habitués des grandes routes japonaises, champs de disputes, d'embuscades, de guets-apens et de vengeances. Toutes les occasions de dégainer qu'a ce monde d'errants, leur code d'honneur, leur souci du rôle, leur physionomie de masque, leur raideur de marionnettes et leurs vêtements de mannequins, mêlés à des traits de bravoure, d'humanité et de bassesse, voilà les thèmes familiers des drames et des estampes où figurent les acteurs, équivalent populaire de cette vie légendaire des héros d'autrefois, dont tout le Japon rêve encore. Crânes rasés, cheveux ramenés en ailes de chaque côté de la tête, puis tressés en queue, faces glabres, yeux dilatés et rougis, nez crochus, bouches tordues vers le menton, airs de bellâtres et de matamores à outrance, mais de grand style, c'est à qui des acteurs fera la plus horrible grimace, gesticulera, grincera, se désespérera, à qui prendra l'expression d'un carnassier, d'un oiseau de proie, à qui donnera le mieux l'impression d'apparition, de fantôme, car le public japonais aime la vie jusque dans ses déformations, ses aspects rares, macabres. C'est Danjuro en squelette terrorisant une jeune femme[3], ou représentant le spectre de Taïra no Tomomori qui se tua quand fut perdue la bataille de Dan no ura, en se jetant à la mer, l'ancre de son bateau fixée à son casque[4]. Et c'est encore,

1. Cf. l'acteur Otani Hiroji, dans le rôle d'un otokodate, au bord d'un ruisseau, C. II, 479, et C. II, 500, les *gonin Otoko*, les 5 Otokodate.

2. Cf. C. II, 478, L'acteur Ishikawa Yawozo figurant un *bakuro*, maquignon conduisant une génisse au marché, et C. II, 496, Un chasseur, la nuit, près d'un pin, la main sur son sabre.

3. Cf. C. II, 450.

4. Cf. C. II, 455, par Shunsho.

dans les *Contes des Monstres d'autrefois*, livre où Shunyei et Shunsho sont vraiment les précurseurs de Hokusaï, « peintre des apparitions », une goule macrocéphale aux pattes minces, poilues et griffues, tourmentant les âmes des simples, hantant leur sommeil, les harcelant par les champs et par les mers...

Car le Japon, si modéré dans l'expression de ses sentiments quotidiens, aime par contraste les images de l'inquiétude et de la passion. Ce fut toujours un thème familier du théâtre populaire, reprenant de vieilles légendes consacrées déjà par des nô, que les amours des bonzes. Voici Seigen, décharné, en haillons, qui avilit en une coupable passion son caractère sacré[1]; voici surtout les héros du drame fameux qui, au xe siècle, eut le temple du Dojoji pour théâtre : le moine Anchin, épris d'une femme, Kiyohime, s'enfuit pour ne pas renier ses vœux et se cacha sous la grosse cloche du monastère. Kiyohime, brûlant de passion et de rage, se transforma en gros dragon, poursuivit l'infidèle, et entourant la cloche de sa queue étouffa son amant dans le bronze qu'elle fondit. Chez Harunobu et chez Shunsho, nous voyons les moines qui dorment la tête entre leurs mains, une *shirabyoshi* dansant la danse du Dojoji, coiffée d'un *éboshi* jaune, tapant à deux baguettes sur son *tsutsumi*, tandis qu'au fond de la scène on aperçoit, sur le ciel bleu, un prunier et une cloche, la grande cloche du temple, fameuse dans l'art du Japon depuis une dizaine de siècles[2].

Enfin, parmi la foule lilliputienne, sur le pont Riyôgoku, défilent les énormes et impassibles lutteurs : fronts bas, lourdes bajoues, nez cassés, démarche pesante, mais souple, de ces balles de muscles et de graisse qu'une sélection et un régime sévères conservent encore, trait pour trait, au Japon

1. Cf. C. II, 488, par Shunsho.
2. Cf. C. II, Shunsho, 477; Harunobu, 144, 215.

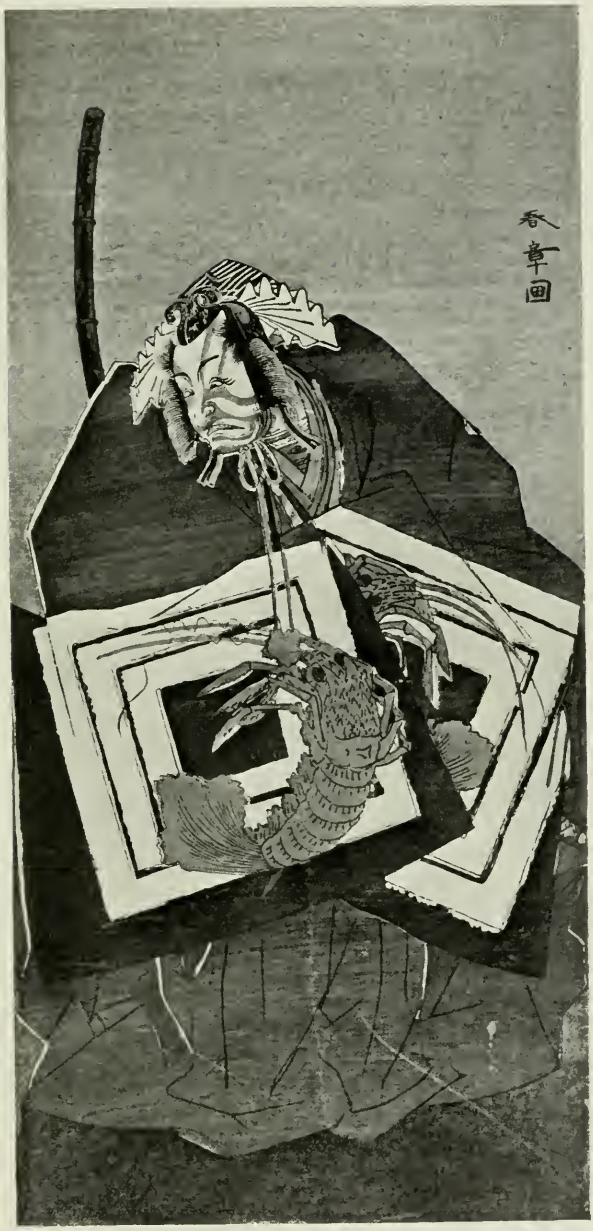
d'aujourd'hui, — idoles des badauds qui, à trois ou quatre, n'équilibreraient pas sur la balance un seul de ces exceptionnels rejetons d'une race fluette, — idoles des amoureuses geisha que, géants au sourire fat, ils haussent d'un seul doigt jusqu'à leurs paupières lentes. Sur une estrade dressée au-dessus d'un parterre de crânes, qui frénétiquement s'exclament, les deux lutteurs se baissent, s'étreignent, essayent de se jeter hors du cercle, tandis qu'autour de ces taureaux qui s'affrontent, un meneur du jeu, gros comme un insecte, agite les élytres de sa robe et ses bras en antennes[1].

En ces décors, c'est un même débordement de l'instinct ; mais, de toutes ses incarnations, plus que les lutteurs ou acteurs de Shunsho et de Shunyei, assez monotones sous leurs masques, et plus même que les animaux de Koriusaï, c'est l'image de la femme peinte par Harunobu que l'on garde en tête, c'est elle que l'on revoit offrant son pâle visage, son corps souple et son kimono en fleur, au jour qui palpite et rit entre deux averses, frissonnant en sa jeunesse timide sous la lumière neuve du printemps, joli animal à peine apprivoisé, douce biche à l'œil inquiet, reine gracieuse du monde sauvage, fougueux et candide des eaux, des forêts, des nues, sourire de ce Japon qui nous apparait toujours, à nous autres raisonneurs d'Occident, comme une capricieuse terre de conte de fées.

*
* *

Derrière cette héroïne occupée à des besognes ou à des divertissements de tous les jours, à première vue la longue perspective des traditions n'apparait pas, si modérés et si naturels sont les gestes par quoi elle rappelle les rêves et les

1. Cf. C II, 506, La lutte à Yékoïn ; 507, Lutteurs s'affrontant ; 509, Le cortège sur le pont. Les badauds qui s'exclament devant ce défilé de poids lourds ont la gaieté gesticulante des personnages de Hokusaï.



Phot. Marty.

L'ACTEUR DANJURO EN « SHIBARAKU »

Collection Mutiaux.

actions notoires de jadis. Elle a pourtant double vie et ses actes sont à double sens ; très présente, elle est toujours plus qu'à demi engagée dans le passé ; et avec la même aisance qu'elle se trouve de plain-pied avec la vie et les paysages quotidiens, la voici qui s'envole dans les nuages, parcourt les siècles, jouant tous les rôles, évoluant dans tous les décors du répertoire classique.

Sans l'inscription portée sur l'estampe, quiconque ne serait pas familier avec les inévitables allusions aux classiques dont fourmillent la littérature et l'art de l'Extrême Orient, ne s'aviserait pas que telle scène doit suggérer plus qu'elle ne représente et, loin du Japon du XVIIIe, siècle nous transporter dans la Chine d'autrefois. Deux amoureux sont assis et jouent de la flûte : c'est une figuration en style populaire de l'empereur Genso de la dynastie Tang et de sa concubine Yokihi[1] ; une jeune femme au large chapeau cherche sur un sol couvert de neige de jeunes pousses de bambou[2] : c'est Moso, un des *Vingt-quatre parangons de piété filiale*, qui brave le froid afin de satisfaire l'appétit d'un de ses parents ; sept jeunes femmes sont assemblées : c'est une allusion aux *Sept sages dans la Forêt de bambou*, prudhommes illustres qui, au temps de la dynastie Chin, avaient coutume de se réunir pour échanger des propos choisis et que l'humour de l'*Ukiyo-ye* transforme en sept Beautés, une dame noble, une jeune femme, une geisha, une prostituée, une veuve, une fiancée et une concubine[3].

1. Cf. II, 172.

2. Cf. II, 160 et 211. Le n° 15 du *Hyakuninn-isshu* est une poésie sur ce parangon de piété filiale. Au temps de Harunobu, l'influence chinoise est très forte sur les hautes classes au Japon.

3. Cf. C. II, 16. Ce thème a été souvent repris par les artistes de l'École populaire : Shunsho, par exemple. — Citons encore comme allusions à l'histoire ou à la légende chinoises : C. II, 203. Une jeune femme représente Kikujido, jeune Chinois, favori de l'Empereur Muh Wang. Il est banni de la Cour ; l'Empereur lui enseigne avant son départ une sentence du Bouddha, qu'il a rapportée de l'Inde et qui doit assurer salut

Et ce sont des allusions aux héros du Japon. Une dame dissimulée derrière un *sho-ji* attire à elle un cavalier : c'est l'entrée, dans la chambre de Jorurihimé, de Minamoto no Ushiwakamaru, que Moronobu, Kiyonaga et Outamaro représentent ailleurs en donneur de sérénade; un jeune homme maintient le bois d'un arc dont deux jeunes filles essayent en vain de tendre la corde : c'est l'arc fameux dont Minamoto no Tamétomo se servait à Onigashima et que trois hommes pouvaient à peine bander [1]. Parfois, ce sont des allusions à des scènes édifiantes : une jeune femme regarde une grenouille qui saute vers une branche de saule. On pense, d'abord, devant cette estampe, que la grenouille saute pour respirer un peu, par souvenir d'un *hakkaï* fameux de la fin du XVIIe siècle : « La saison où l'étang devient chaud à en juger par toutes les têtes de poissons », ou bien que ce saut brusque attire l'attention de la belle sur le silence de l'eau stagnante qu'il vient de rompre et, par analogie, sur l'idée de méditation, comme dans cet autre hakkaï célèbre : « le vieil étang... et le bruit d'une grenouille sautant dans l'eau » ; mais ici l'allusion est encore plus précise : la jeune femme figure Ono no Tofu, un des trois calligraphes célèbres du Japon, en un épisode fameux de sa vie, au Xe siècle : n'ayant pas obtenu le rang qu'il espérait à la Cour, il allait se retirer quand il vit une grenouille qui se reprenait jusqu'à sept fois

et longue vie. Kikujido, par peur d'oublier les caractères sacrés, les peint, dans sa retraite, sur des pétales de chrysanthèmes; la rosée, qui les efface chaque matin, se transforme en eau d'éternelle jeunesse. Un *nô* a repris cette légende : 800 ans plus tard, un Empereur dépêche un envoyé pour recueillir cette eau ; l'envoyé trouve près de la source l'esprit de Kikujido. — Cf. aussi II, 245, Trois dames de la Cour, deux Japonaises et une Chinoise, auprès d'une grande jarre de saké. C'est Lao-Tsé, Bouddha et Confucius qui expriment par leur jeux de physionomie que chacun trouve à la liqueur un goût différent : la vérité est une et peut apparaître sous des aspects variés. Confucius et Bouddha sentent l'âcreté et l'amertume de la vie, dont Lao-Tsé ne remarque que la douceur.

1. Cf. C. II, 83 et 102.

Phot. Longuet.

JEUNE FEMME TENDANT UN EVENTAIL A UN CAVALIER

Collection Vever.

pour atteindre la branche qu'elle convoitait. Il persévéra, obtint le poste et devint ministre de deux Empereurs [1]. Ailleurs, une jeune femme court pieds nus sur un brise-lames pour rapporter à un jeune homme, cavalier arrêté au milieu d'un ponceau, l'éventail qu'il a jeté dans l'eau ; on ne pense qu'au charme de la scène, à l'élan de la jeune femme, à son exquis geste d'offrande que l'arbre semble accompagner de ses branches : or c'est une transposition populaire d'une scène fameuse où, Kosékiko ayant jeté sa sandale dans une rivière, Choryo y plongea par trois fois pour repêcher la chaussure et en récompense reçut les secrets de la tactique [2].

L'héroïne d'Harunobu, s'affranchissant des lois de la pesanteur, se prête à de fantastiques déformations : la voici en *Rokuro kubi*, femme dont la tête, pendant son sommeil, s'allongeant au bout d'un cou filiforme, va regarder par-dessus un paravent [3] ; la voici en jeune fantôme apparaissant dans la fumée d'un bâton d'encens, par allusion à la belle Muira Yatakao qui, étant morte pour ne pas céder au daïmyo de Sendaï, apparut ainsi à son amant le rônin Shimada Jusaburo [4] ; la voici en ange bouddhique, une flûte à la main, assise entre les ailes d'un oiseau qui vole vers un paulownia en fleurs, et en *sennin* sur le dos d'une oie sauvage en plein vol [5]. Et puis elle sait se mettre dans les bonnes grâces des dieux : pleut-il, elle se fait porter par Shoki, abriter par Daruma. Avec le même Daruma, ascète grave et docile, elle marche sur les flots, l'accompagne en barque, où, pour lui

1. Cf. C. II, 117.

2. V. pl. XII. Cf. la même scène traitée par Torii Kiyonobu, C. I, 32, mais non point féminisée comme chez Harunobu.

3. Cf. C. II, 41.

4. Cf. C. II, 47. Sharaku a représenté (C. III, 333) le daimyo et l courtisane, mais sans aucun souci de poétiser leur aventure.

5. Cf. C. II, 37, 126.

plaire, il épile son visage broussailleux au miroir de l'onde. N'est-il près d'elle qu'en peinture, il suffit qu'elle lui présente sa pipe pour qu'il s'anime, et, sur une autre estampe, le gros Hotei, un des sept dieux du bonheur, n'y tenant plus, s'élance du kakémono où il a laissé son sac d'abondance, et, roulant sur son ventre, s'approche pour caresser la belle qui sommeille[1].

Il est vrai qu'outre sa jeunesse et sa beauté elle a pour attirer les dieux une honnête piété et une solide superstition : elle monte aux temples shintoïstes tenant à la main les baguettes divinatoires par lesquelles elle apprendra la volonté des *Kami*[2], et, pour savoir si Bouddha exaucera ses désirs, elle s'élance de la plate-forme du temple de Kiyomizu cramponnée à son ombrelle ouverte. Si Bouddha lui est favorable, elle arrivera saine et sauve sur le sol du vallon, sinon... ; mais Bouddha lui sera certainement favorable. Sur la foi d'une vieille légende, elle jette du mont Atago dans la vallée des coupes à saké en terre où son nom est inscrit ; si elles ne se cassent pas, elle réussira dans ses entreprises amoureuses... Il est vrai que si elle échoue, elle n'aura, à l'imitation de *Ushi no Toki Maïré*, la femme jalouse, qu'à gagner un temple shintoïste, vers deux heures du matin, à l'heure du bœuf, et, là, qu'à planter un long clou dans le tronc d'un cèdre, pour que son amant envoûté languisse ou meure[3].

Même quand elle contemple, le plus simplement du monde, le paysage où elle trotte avec l'incohérence et la surprise d'un enfant lâché dans un grand jardin, il faut chercher dans l'attitude de cette petite un souvenir. Regarde-t-elle un cerisier en fleurs ou bien la cascade Otawa dans la cour du

1. Cf. C. II, 24, 34, 48, 49, 131, 134, 170.
2. V. pl. XIII.
3. Cf. C. II, 25, 138, 210.

Phot. Marty.

JEUNE FEMME MONTANT A UN TEMPLE SHINTOÏSTE

Collection Vever.

temple de Kiyomizu, fait-elle flotter un minuscule bateau sur une pièce d'eau : ces curiosités et divertissements naturels sont des allusions, dans le style populaire, à une poétesse du IXe siècle, Ono no Komachi [1], célèbre par une tanka conservée dans le *Hyakuninn-isshu*, où elle compare la couleur de la fleur qui passe sous la pluie à sa propre beauté qui s'est fanée, tandis que vainement elle la contemplait. L'univers se dissout : des gestes émouvants de regret et d'émerveillement ont été trouvés jadis devant cet universel écoulement : ce sont ces gestes que l'héroïne de Harunobu reprend, que ses sœurs, les belles de Kiyonaga, d'Outamaro, reprendront, et leurs réflexes, même quand ils ne rappellent pas des réflexes notoires, historiques ou légendaires, sont traditionnels, car c'est la vieille sensibilité de la race qui anime leurs jeunes beautés, et ce sont les attitudes où cette race a mis sa dignité et sa consolation qu'elles perpétuent avec l'exactitude rituelle de prêtresses entretenant un feu sacré.

Les paysages qui forment les fonds des estampes de Harunobu sont exquis, mais sommaires. L'héroïne et le décor s'y découvrent l'un l'autre par bribes, par fragments; ils sourient, soupirent, pleurent ensemble; dans les quelques œuvres où son rôle est plus important, le paysage conserve encore les apparences que le sentiment chinois, taoïste et bouddhique, lui avait prêtées dans l'art des Kano, depuis le XVIe siècle : sur la page de garde de tel des livres de Harunobu, *Rivalité de Beauté au Yoshiwara*, la lune émerge des

1. De la Série *Furyu Nana Komachi*, les sept attitudes de la poétesse Ono no Komachi. Cf. C. II, 4, 22, 81, 82. — Cf. encore 44. Jeune femme auprès d'un volubilis qui s'enroule le long d'un tuteur : figuration de la poétesse Kaga no Chiyo qui composa un poème sur le volubilis ; 27 et 150, A Ishiyama dera, temple que Hiroshigé a représenté dans ses Huit vues d'Omi, la poétesse Murasaki Shikibu écrit le *Genji Monogatari* : pensive, elle contemple des pêcheurs qui jettent leurs filets dans le lac Biwa.

nuages au-dessus des vagues. Une estampe représente en hauteur un paysage dans le goût des paysages de Sesshû et de Kano Monotobu : c'est, au-dessus d'une crique, la même superposition de bateaux, de moraines neigeuses, de pins, de temple, de nuages et de lune ; ailleurs, sur un ponceau, un *jicho*, serviteur impérial, s'est arrêté pour contempler une cascade, ou bien le vieux couple Jo et Uba salue le lever du soleil à Takasago[1] : c'est l'extase bien connue du petit contemplateur des kakémono chinois. Et il en va de même toutes les fois que les héroïnes de Harunobu regardent l'eau, les fleurs, la lumière : le frémissement qui secoue leur frêle figure trahit la pensée qu'il leur faut se hâter d'aimer ce qu'elles ne verront pas deux fois. Point n'est besoin de sites d'exception pour que naisse en elles ce sentiment; c'est une émotion de toutes les saisons, de toutes les heures, à propos de paysages de tous les jours... Elles sont nombreuses les heures contemplatives de cette petite rêveuse devant les lointains où sur une mer de brumes se posent des voiles, des arbres, des temples[2]; devant l'eau vertigineuse des torrents, l'eau calme des rivières, l'eau qui entraîne les minuscules feux d'artifice, que les belles y lancent du bout de leur pipette ; l'eau sur quoi dansent si vifs les reflets de la lune, retentissent si clairs les chants des pluviers, passent si rapides les bandes d'oiseaux, s'écoulent si tristes les pétales tombés, s'épanouissent si purs les lotus[3].

1. Cf. C. II, 110, 86, 87.

2. Contemplation de lointains, C. II, 29, 135.

3. Contemplation de l'eau, C. II, 36, Une jeune fille, passant sur un pont, met sa manche devant ses yeux, pour ne pas voir le torrent. — Promenades en barque, 104, et 72, représentation populaire de *Asaza buné*, allusion au bateau où en compagnie de sa maîtresse le Shôgun Iétsune, au XVIIe siècle, aimait à fuir les soucis du gouvernement. — Lancement de bateaux et de *hanabi*, minuscules feux d'artifice, 82, 74, 176. — Reflets de lune, 141 et 261, de la série des Six Tamagawa ; 182, Jeune femme près de sa terrasse contemplant le paysage lunaire ; c'est l'automne, elle pense à son époux qui

Entre toutes les fleurs, le Japon a toujours chéri la fleur de prunier, parce que timide, hésitante, un peu transie sur sa branche, toute menue dans l'espace encore vide et mort, elle est le premier sourire du renouveau... Le prunier, c'est sous son invocation que se place la fillette peinte par Harunobu : sans doute, elle aime à recueillir au fil d'un ruisseau les pétales de cerisier, neige tiède et rosée, qui ne vient pas du ciel; elle aime à gagner en barque les champs aux larges feuilles sonores où les lotus s'épanouissent au-dessus des impuretés; mais les cerisiers parlent de plein printemps; les lotus, de plein été. Sa saison à elle, c'est le premier printemps, au moment qu'il s'éveille et qu'il pointe; ses grandes sœurs, chez Kiyonaga et chez Outamaro, n'ont plus sa prédilection pour le prunier : lui dans l'année, elle dans la vie ne sont-ils pas du même âge et de la même humeur ? Suivre son instinct, se laisser guider dans la nuit par l'odeur des fleurs, l'héroïne de Harunobu prête l'oreille à cette leçon de sagesse japonaise : aux lanternes, quand elle vient penser à son galant ou que par la vérandah elle le guide silencieusement vers sa chambre, le prunier est là dans l'ombre, tout blanc comme sa petite protégée qu'il encourage d'un sourire, d'un parfum [1].

voyage au loin. — Passages d'oiseaux : cf. C. II, 259, Jeune femme écoutant chanter les pluviers à Michinoku (série des Six Tamagawa) ; 184, Jeune pêcheur contemplant des grues, illustration populaire d'un poème de Fujiwara no Kiyomasa sur le vol des grues. — Fleurs : cf. C. II, 240, Jeune fille recueillant des fleurs de cerisiers au fil d'un ruisseau ; 169, Jeune femme contemplant un cerisier en fleurs, tandis que sa compagne balaye les pétales tombés, allusion à un poème de Ki no Tsurayuki, où les fleurs qui s'effeuillent sont comparées à une neige qui ne serait pas froide et qui ne viendrait pas du ciel. — Pour les lotus et les iris, fleurs de l'été, cf. 53, 253.

1. V. pl. XIV, et C. II, 66, Jeune fille éclairant avec sa lanterne un prunier en fleurs ; 166, Jeune homme attirant son amie qui s'attarde à regarder les fleurs de pruniers. — Contemplation des pruniers : 151, 190. Cueillette des fleurs de pruniers : 149, 115, 193, Jeune homme grimpé sur une balustrade et coupant une branche de prunier pour l'offrir à son amie, qui, pendant ce temps, cache la lumière d'une lanterne de pierre pour qu'on ne la voie pas en si douce compagnie.

*
* *

Tant de légendes historiques, de beautés naturelles, de dieux, d'empereurs, de sages, de poètes, incarnés par cette fillette menue! Elle reste elle-même et en même temps elle est en confiance avec tous les personnages de la tradition, avec tous les aspects de l'univers ; elle paraît être à son aise sur le dos de Daruma ou d'un oiseau légendaire ; les attitudes d'Ono no Komachi, on dirait que ce sont les siennes. Un tel naturel dans des rôles aussi variés, une telle familiarité avec le plus beau style d'autrefois, une telle souplesse à mêler tout le passé au présent sans qu'il y paraisse, voilà qui suppose chez cette jeune fille ou cette jeune femme, — qui rarement chez Harunobu est une courtisane, — une jolie nature, point habituée à ne penser qu'à elle, un raffinement inné dans les manières, et surtout l'âge heureux où l'on vit encore à moitié dans le rêve et déjà à moitié dans la vie qui vous appelle, où l'on est soi-même et d'autres personnages, dans une atmosphère semi-poétique, semi-réelle, au caprice de l'imagination qui préfigure l'avenir. Poète des seize ans et aussi poète du vieux Japon évoqué sous les dehors d'une belle, Harunobu est le peintre de l'âge où l'on vit d'imitations, et son héroïne la plus jeune de toutes les belles de l'Estampe en est aussi la plus traditionnelle.

Et puis si cette *bijin* exprime avec tant d'aisance les attitudes, les sentiments d'autrefois, c'est qu'elle est d'une race où la moindre allusion au temps jadis est saisie, sans qu'il soit besoin d'insister. Une inclinaison de la tête ou du corps, un geste devant une branche d'arbre, un vol d'oiseau : c'est assez. Les individus ne comptant pour rien auprès de l'éternité de la race qui vit en eux, c'est à la voix de la race que les vivants sont attentifs.

Phot. Longuet.

BELLE GUIDANT UN JEUNE HOMME

Collection Moreau.

L'héroïne de Harunobu participe à la grâce, à la poésie, au style du passé qu'elle figure; à force de les incarner, elle se nimbe du halo des traditions, et à son tour elle leur prête son charme et sa jeunesse : elle aussi, elle surtout peut-être, parmi ses sœurs dont l'art japonais, depuis ses origines jusqu'aux dernières années de l'estampe, s'est toujours plu à représenter les traits, a contribué à féminiser la tradition, la nature japonaise. A force de symboliser les dieux, les sages, les empereurs, les guerriers, les poètes, les saisons, les heures, par des femmes, de noter les affinités de poses, les harmonies de couleurs entre les belles et les sites où elles passent, l'Estampe a jeté sur l'histoire et sur le paysage du Japon une grâce de femme. De tous les poètes de la femme « image de ce monde éphémère », Harunobu reste le plus simple, le plus immédiatement accessible tout en étant le plus hanté par les allusions au passé, le plus humain tout en étant le plus japonais.

Car la radieuse jeunesse de son héroïne si évocatrice de traditions illustre à merveille la miraculeuse survie du passé en ces îles, où jamais il ne se juxtapose au présent sous des apparences vieillottes et boudeuses. Rien de fané, de décrépit; c'est la fraîcheur, le luisant, l'éclat d'un éternel présent : les très vieux arbres sont de l'espèce des toujours verts; les cerisiers, les érables, les camélias ont une gloire fragile, mais qui tombe brusque, sans déclin, il n'est point de pierres ruinées en ce vieux pays qui rebâtit sans cesse et toujours pareil, à la manière antique et toujours jeune d'un essaim d'abeilles construisant sa ruche. Au regard de la régularité organique de l espèce se reproduisant toujours semblable, les écarts individuels ne comptent pas. Les vénérables temples d'Isé, les plus anciennes reliques architecturales de l'Empire et qui ressemblent à des huttes homériques, sont reconstruits tous les vingt ans, toujours les

mêmes. C'est un style préhistorique dans du bois neuf. De même, la vénérable antiquité des gestes, des attitudes, des émotions et des croyances se survit sans ride chez les jeunes filles de Harunobu.

CHAPITRE III

KIYONAGA

UNE MAISON DE

Collecti

Pl. XV.

Phot. Marty.

SHINAGAWA

r.

L. Aubert. *L'Estampe japonaise.*

KIYONAGA

L'héroïne de Moronobu était une grosse fille courtaude, robustement sensuelle, mais très noble dans les manteaux qui l'engonçaient. Ses grands-pères avaient escarmouché, à travers tout le Japon, pendant un demi-siècle de guerres civiles, et ils avaient envahi la Corée : elle se rappelait encore leur rude vie quand, par divertissement, sur des poneys capricants et acharnés à mordiller, elle chevauchait, amazone hérissée de flèches, d'antennes et de sabres.

Puis vint la *bijin* de Harunobu. Adorable apparition de l'enfant de seize ans sur un ciel qui sourit entre deux bourrasques ! Offrant au vent son museau futé, elle s'avançait, avec les bonds et les subits arrêts d'une biche, folâtrant souvent seule, parfois avec une amie ou un amoureux, courant dans la brise, baignant ses mains dans les ruisseaux, troublée la nuit par le parfum des fleurs. Bras longs, jambes maigres, cheveux tirés sur le front, roulés en coque au sommet de la tête, rassemblés en chignon très bas, la nuque un peu courbée, aux atours elle préférait ses aises ; pourtant femme déjà par son désir un peu maniéré de plaire, son émoi en certaines rencontres, devant certaines confidences, alors que son kimono trahissait, par la lassitude ou l'allégresse de ses plis, la tristesse ou la joie que voulait cacher l'impassible physionomie. C'était l'éveil à l'amour et à la douleur d'une fillette chagrine ou radieuse, de grâce un peu aigre comme la

nature au printemps. Et les paysages de Harunobu, c'était aussi la nature vue par un enfant : une nature qui s'émiette en détails, — tournant de rivière, pan de falaise, coin de jardin ; — détails que l'on isole de l'ensemble et que l'on grossit, parce qu'un jour devant eux on a fait ceci, on a entendu cela ; détails qui restent énormes dans le souvenir et qui, revus plus tard, de sang-froid, à l'âge mûr, paraissent mesquins et comme délustrés de leur éclat.

Cette adolescente de Harunobu que nous avions quittée à la campagne, gamine et sans façons, nous la retrouvons femme et dans une parure de fête, chez Kiyonaga. Qu'elle est belle, mais qu'elle est imposante ! Elle a grandi, et son kimono qui traîne l'allonge encore ; tout en elle s'est assagi : elle a vingt ans. Ses yeux désormais observent le décor qui l'environne et elle y ajuste ses attitudes : le papillon s'est épanoui, mais le voici moins fou et qui sait où se poser pour se faire valoir. Les paysages où elle figure ont plus d'apprêt. Son goût un peu sauvage de la solitude a cédé : elle vit pour des amies, contre des rivales, joue, plus serré et moins à découvert, le jeu de l'amour. Parlez-lui : elle vous répondra toujours gentille, mais sur un ton plus maniéré, et comme à distance. L'étiquette du vieux Japon l'éloigne de nous...

Et voilà toute la différence entre Harunobu et Kiyonaga.

*
* *

Ouraga est un petit havre enfoncé dans la verdure d'un fiord, où jadis devaient relâcher les jonques avant d'entrer dans la baie de Yedo. C'est là que Kiyonaga naquit [1], à mi-chemin de la capitale et des sites les plus adorables du

1. Cf. *Masterpieces selected from the Ukiyo-ye School*, by Schiichi Tajima, vol. III, Tôkyô, 1908.

Japon oriental. Jeune, il vint à Yedo et commença d'étudier sous Kiyomitsu, troisième représentant de la célèbre famille des Torii, qui survivait depuis près d'un siècle, conservatrice en ses méthodes, tenant à son monopole d'affiches de théâtre où grimaçaient des masques d'acteurs, s'efforçant à tirer de loin l'œil du populaire[1]. A la mort de Kiyomitsu, la direction de l'entreprise revint à Kameji, son gendre ; il n'y était pas préparé professionnellement ; un remplaçant échoua ; les acteurs réclamèrent. En 1785-86, Kiyonaga prit par adoption le titre de quatrième Torii. On le connaissait communément sous le nom de Ichibei Sekiguchi ; il signe parfois Kiyonaga Seki ; parfois le sceau ajouté à la signature porte Seki-guchi ; on l'appelait encore Shinsuki.

De trente à quarante ans, Kiyonaga se libère de l'imitation de ses prédécesseurs ou émules[2]. De 1780 à 1790, il est le maître en renom ; Koriusaï, dont la rivalité avait commencé vers 1775, s'efface ; Shunsho et Toyoharu, délaissant l'estampe, s'adonnent entièrement à la peinture. Et Kiyonaga, malgré qu'il accepte le titre de quatrième Torii, se désintéresse des portraits d'acteurs[3], pour élaborer le type nouveau de femme qu'adopteront ses contemporains.

Depuis quinze ans, le goût des Européens, après avoir été féru d'Outamaro, de Hokusai et de Hiroshigé, grands maîtres de l'école populaire au XIXe siècle, s'est laissé gagner peu à peu, à mesure qu'il se familiarisait avec le vieux Japon, par la force et l'ingénuité des estampes du XVIIIe siècle. Or Kiyo-

1. Encore aujourd'hui, à Tôkyô, les affiches du théâtre Kobukiza sont l'œuvre d'artistes de cette école.

2. Signatures cachées, beaucoup d'amateurs avertis attribueraient probablement à Harunobu et à Koriusaï telle estampe signée Kiyonaga. Cf. C. III, 13.

3. Cf. des programmes pour acteurs dans le style de Shunsho, C. III, 25, 132. — On retrouve l'influence sur Kiyonaga de son maître Kiyomitsu dans C. III, 2 et 3, et de Moronobu, dans les danses et la promenade d'acteurs, C. III, 23 et 24.

naga, bénéficiant de cette remontée vers les origines, est devenu pour beaucoup de connaisseurs la figure centrale de l'École. Il n'a plus l'inexpérience touchante des Primitifs; pourtant il est leur frère en esprit plus qu'aucun de ses successeurs et il est l'héritier direct de leurs découvertes techniques. Après les tirages en noir et blanc de Moronobu, légèrement teintés à la main de rouge et de jaune (début du XVIIIe siècle); après les tirages en deux tons, rose et vert, obtenus avec deux planches, de Shighemasa (vers 1740-1745), puis à trois tons (vers 1755), dont les couleurs fondamentales étaient le carmin, le bleu et le jaune, la complète impression polychrome est utilisée à partir de 1765 par Harunobu, et c'est dès lors une variété de rouges, de violets, d'ocres, de bleus, de verts-olive et de noirs[1]. Kiyonaga est l'esprit synthétique, le constructeur, le classique qui résume cent années de l'art de l'estampe[2].

Il meurt, en 1815, à soixante-quatre ans ; depuis une vingtaine d'années, bien qu'il eût conservé la direction de l'école des Torii et qu'il prêtât sa signature pour les annonces de la corporation des acteurs, il ne peignait plus guère.

1. La seule innovation technique, — le style de son dessin et son coloris mis à part, — qu'on puisse, peut-être, attribuer à Kiyonaga, c'est l'emploi de bleu et de noir diaphanes, à travers quoi paraissent dessins et couleurs des kimono.

2 Notez l'agrandissement du format de ses estampes comparées à celles de Harunobu, et leurs groupements en diptyques, triptyques, et même en scènes s'étalant sur cinq feuilles — Kiyonaga, comme Harunobu, a souvent publié des estampes en séries sous un titre poétique qui est inscrit dans un coin de chaque feuille. Par exemple : *Minami juniko*, les douze mois du Sud (du sud de Yedo c'est à-dire Shinagawa), série qui comprend les deux scènes d'auberge, v. pl XV et C. III, 57; *Cha-ya* au clair de lune, C. III, 56; La sortie nocturne, C. III, 60. Citons encore : *Fuzoku Azuma no Nishiki*, « Brocards de l'Est ou costumes et manières des divers habitants de Yedo illustrés par l'estampe » (la planche XVI appartient à cette belle série, ainsi que C. III, 63, Deux porteuses de sel; C. III, 65, Trois jeunes filles se promenant un jour de pluie; C III, 70 La sortie du bain avec un enfant; C. III, 71, Deux jeunes femmes achetant des arbres nains) ; *Hinagata wakame no hatsumoyo*, « Dessin d'après des légumes nouveaux » (les primeurs, ce sont les jeunes femmes), et enfin les séries : « Sept chauds printemps à Hakone », et « Jeux d'enfants pour les cinq festivals ».

Phot. Marty.

TROIS JEUNES FEMMES SE RHABILLANT APRÈS LE BAIN

Collection Vever.

Masanobu et Harunobu étaient morts en plein travail ; Koriusaï et Shunsho n'avaient abandonné l'estampe, devant la gloire de Kiyonaga, que pour se consacrer à la peinture : pourquoi donc Kiyonaga abdiqua-t-il en plein triomphe, quelque vingt ans avant de mourir ? « Son génie, — nous dit l'un des juges réputés en art japonais, Fenollosa[1], — était devenu trop noble et ses modèles de beauté trop purs, pour être plus longtemps appréciés par une population essentiellement vulgaire et désireuse de changements..... A partir du moment où les changements faits par d'autres mains....., conduisirent lentement, mais sûrement, à la décadence..., Kiyonaga, comme un roi, abdiqua, quand il sentit qu'il n'était plus utile. » Dans l'empressement que Yeishi, Shuntcho, Outamaro mirent à imiter le type de femme que Kiyonaga avait popularisé, on ne voit pas la preuve d'une désaffection du public à l'endroit de l'artiste qu'il avait tant fêté, bien au contraire : pourquoi dès lors Kiyonaga aurait-il laissé le champ libre aux décadents ?

Au reste, cette retraite n'est pas prouvée : on croît connaître de Kiyonaga une estampe postérieure à 1795. Et même si ce ne fut qu'une demi-retraite, point n'est besoin pour l'expliquer de supposer une solennelle abdication. Au vieux Japon, c'était une très ancienne coutume bouddhique que l'on quittât le monde, que l'on devînt *inkyo*, afin de mieux s'affranchir, par la réflexion, du grand cycle d'illusions où, douloureusement, les hommes renaissent tant qu'ils restent prisonniers des passions. Un tel usage se répandit dans toutes les classes : vers la quarantaine, on se retirait des affaires pour laisser la place aux jeunes que, dans la coulisse, on continuait à guider, pour acheter des bibelots, pour s'amuser. Or c'est vers 1795 que Kiyonaga ralentit sa production et qu'il ne dirige plus que de loin l'école des Torii ; il a quarante-

1. *The Masters of Ukioye*, by E.-F. Fenollosa, New-York, 1896.

quatre ans, l'âge où l'on songe à devenir *inkyo*. Moronobu, son illustre devancier, lui avait donné l'exemple, près d'un siècle auparavant. Une telle retraite spirituelle, n'est-ce pas la fin qui convient à la vie de deux illustres artistes de l'*Ukiyo-ye*, — des peintres de ce « fugitif et misérable monde si plein de vicissitudes » ?

*
* *

Au temps de Kiyonaga, sous le maître absolu, la politique chôme et aussi les aventures : c'est la paix imposée à ce peuple de batailleurs dont les nobles ont gardé, des siècles de guerres civiles, l'habitude de porter toujours les deux sabres : en cette paix niveleuse, sans riches ni pauvres, où la moitié du Japon emprunte à l'autre moitié pour entretenir ses plaisirs, il ne fait pas bon amasser des richesses que pourrait envier le maître averti par ses espions. A défaut de gloire et d'argent, restent la culture, les divertissements, qu'encourage le Shôgun : le poids de cette autorité tyrannique établit, entre gens de toutes classes, une ressemblance, un certain ton égalitaire, un commun besoin de plaisirs et de sociabilité. Marionnettes et combats de coqs, guets-apens et vengeances privées, romans et drames, intrigues et escapades nocturnes, arrangements de fleurs et cérémonies de thé, voilà qui occupe l'ardeur et l'imagination des jeunes féodaux et de leurs imitateurs populaires depuis qu'ils sont contraints d'user leur vie à des riens.

Large public, et que les tirages peu coûteux des estampes permettent d'atteindre individuellement. Les artistes se gardent des allusions politiques, des allusions sociales aussi : en 1787, sévit une terrible famine qu'a racontée le romancier Bakin ; il n'est pas trace de ce fléau chez Kiyonaga, non plus que de métiers au travail. Non, rien que des oisifs et

des oisives dont la grande affaire est de se distraire et d'aimer [1].

Le quartier d'amour à Yedo est le Yoshiwara : derrière ses fossés et son unique porte, trois mille femmes de tous rangs. Cette petite société a son code d'honneur, ses rites, ses légendes et ses fêtes ; elle prend le ton des courtisanes les plus huppées, des *oïran* des Maisons vertes, et de leurs jeunes suivantes, les *kamuro, oïran* en herbe. — Tout le monde fréquente au Yoshiwara. Le soir, gentiment, sans hypocrisie, on s'y promène en famille, hommes, femmes, enfants, aux visages ébahis devant les cages blondes de nattes, de dorures et de lumières, où, en grand arroi, trônent, avec une immobilité d'infantes, les jolies filles, coiffées, parées, fardées [2]. En ce rendez-vous de bonne humeur, les courtisanes, par représailles, n'ont pas à insulter les passants ; c'est un décor romanesque, tant les estampiers, familiers des maisons vertes, en ont popularisé les héroïnes, tant les romanciers y ont situé d'émouvantes histoires. Qui ne connaît les amours du samuraï Hirai Gompachi ? Avant d'épouser une jeune fille qu'il a délivrée des brigands, il va chercher fortune à Yedo ; un soir, ses amis l'entraînent au Yoshiwara, en lui vantant le charme candide d'une nouvelle venue, Komurasaki (Petite Violette) ; c'est sa fiancée, qui, par piété filiale, a accepté que ses parents ruinés la vendissent..... Le samuraï, en quête d'une rançon, vole, assassine et est exécuté. Alors Komurasaki s'échappe du Yoshiwara et se poignarde sur la tombe de son ami. On l'y enterre et désormais des générations d'amoureux viendront y honorer le souvenir de sa fidélité.

1. Quelques estampes représentent des scènes traditionnelles. Cf. C. III, 134 *bis* ; sur la terrasse d'un palais, deux dames de la cour, les cheveux épars sur les épaules.

2. Cf. C. III, 168, une estampe de Buncho : Courtisane du Yoshiwara écrivant une lettre tandis que des passants la regardent.

A la fin du XVIIIe siècle, l'*oïran* n'est plus enfermée au Yoshiwara. Elle habite où il lui plait; en hiver, la ville; en été, les faubourgs de Yedo, près du golfe, ou Mukôjima, sur la rivière Sumida, que bordent des auberges et des lieux de plaisir. Romanciers et peintres la suivent, commentant ses faits et gestes ; l'héroïne de Harunobu, c'était une jeune femme, très souvent une jeune fille rappelant par un geste ou une attitude une figure légendaire ; « les journées d'une Courtisane », tel pourrait être le titre général des estampes de Kiyonaga.

Réveil sous la moustiquaire, la nuque sur le chevet ; bain ; coiffure ; puis les sorties cérémonieuses, en kimono ramagés. Les kamuro servent de pages à cette courtisane de plein air. Au printemps, sous la gaze rose des cerisiers, l'éventail déployé contre le soleil, on s'installe en compagnie de geisha musiciennes, et de maïko, petites danseuses; on célèbre, en *hakkai* de dix-sept syllabes, le fragile miracle de ces fleurs à la merci d'un coup de vent; on soulève de terre les kamuro pour qu'elles attachent aux branches les banderoles de papier où sont calligraphiées les minuscules poésies. L'été, on flâne sous les grappes de glycine qui fléchissent en larges ondes vers l'eau où elles se mirent ; on rend visite aux iris dont les feuilles sont courbées comme des sabres de samuraï, aux pivoines dont l'éclat pâlit devant le brocart fleuronné des kimono[1]; on gagne, en chaise, Enoshima, l'île sacrée, flottant, verte comme une feuille de lotus, sur la vasque de l'immense golfe que hante le blanc fantôme du Fuji-Yama, au sommet luisant de glace, là-haut, dans l'air

1. Comparer une des premières estampes de Kiyonaga, La belle Takao et sa suite visitant les cerisiers en fleurs, au triptyque C. III, 117, où sont représentées trois courtisanes célèbres, défilant avec leur suite de *shinzo* et de *kamuro* dans un jardin fleuri de pivoines, à Asakusa : le thème est plus développé, le dessin plus sûr, le coloris plus éclatant. — Sur les estampes sont indiqués les noms des courtisanes, de leurs kamuro, et des maisons auxquelles elles appartiennent. Cf. aussi C. III, 90 : la Courtisane Hana ogi, de la maison Ogiya, accompagnée de deux shinzo, Yoshino et Tatsuta.

Phot. Longuet.

DÉBARQUEMENT SUR LE QUAI DE LA SUMIDA

Collection Salomon.

bleu. Les buts de promenade ne manquent pas : Hakone et Miyanoshita dans la montagne [1], les « huit paysages de Yedo », les « neuf endroits propices aux bains de mer » où des centaines de têtes braillent en grenouillant, les jardins célèbres aux mamelons hérissés de rocailles, de pins tordus, de lanternes et de portiques aux cornes retroussées. Avec de petits cris, on saute de pierre en pierre, par-dessus le torrent en miniature ; on minaude devant cette nature de guingois, dont les terrains ont une mine chiffonnée, les arbres, des attitudes de chorégraphes, — nature capricieuse et fougueuse avec ses brusques abats d'eau, ses radieuses embellies, et que les couleurs somptueuses des saisons habillent en courtisane. — Le long de la route, des auberges s'ouvrent, avenantes, abritant des parties fines à tous leurs étages, frémissant tout entières de leurs montants de bois et de leurs portes en papier, au moindre pas, aux appels des clients, aux réponses aiguës des servantes. Halte de la courtisane, de sa suite d'amoureux et d'admirateurs, de ses kamuro, de ses geisha, de ses maïko, et tout le monde s'entasse dans une chambre bien intime, — cloisons tirées, vantaux extérieurs s'ouvrant sur des coins de mer encadrés de collines.

La mer est toujours proche et toujours recherchée, soit qu'on y vogue en barque, soit qu'on la contemple d'une terrasse, — non pas la pleine mer à l'horizon libre, mais une mer de golfes semés d'îlots, reposoirs pour la vue, une mer aux lames courtes et brisées et qui murmure sous les arbres. Du balcon de l'auberge, entre deux danses, entre deux nasillements de guitare qui se mêlent au soupir du flot sur le sable, entre deux coupes de *sake* à la ronde, entre deux bouffées de tabac, entre deux chansons, se lever et suivre

1. Cf. C. III, 92, de la série des « Sept chauds printemps à Hakone », et C. III, 93, Une terrasse à Miyanoshita.

les indolentes voiles entre les îles, au ciel un vol d'oiseaux migrateurs, puis, à jour faillant, guetter le moment où la lune émerge de l'horizon et s'en va guéant de nuage en nuage, alors méditer en silence, le menton dans la main, versifier, rêver[1]...

Et voilà les divertissements d'une courtisane. Peu de scènes malicieuses, hormis le Bain[2] que guigne par une lucarne l'œil dilaté d'un indiscret, et cette déroute sous la pluie que nargue le dieu de l'orage et ses séides bien au sec[3], ou encore ces deux jeunes femmes qui ont planté un petit drapeau dans les cheveux de leur servante endormie[4]. Peu de scènes amoureuses, si fréquentes chez Harunobu, hormis la rencontre de Minamoto Ushiwakamaru et de sa maîtresse Jorurihimé[5] : c'est le soir, Jorurihimé entend un son de flûte ; elle s'avance sur le promenoir extérieur de la maison ; une amie porte la lanterne ; elles traversent le jardin et trouvent devant la porte Ushiwakamaru qui régale sa belle d'une sérénade ; elle le contemple et peut-être pense-t-elle à la poésie célèbre : « A l'automne, le joueur de flûte imite la plainte de la biche : trompé, le cerf accourt, on le tue. En été, la flamme brille, les moustiques s'y brûlent. Ainsi des jeunes filles et de l'amour. »

Quelle décence, quelle tenue, quelle dignité de ces femmes aux coiffures savantes, — deux coques sur le dessus de la tête, deux ailes mi-déployées sur les oreilles, le tout hérissé de peignes et d'épingles, — aux kimono de soie, de damas,

1. Cf. C. III, 56, Deux courtisanes lisent une lettre à la clarté d'une lanterne ; une troisième regarde, à travers la fenêtre, la lune sur la baie de Shinagawa, où des barques pêchent au flambeau.

2. Cf. C. III, 118, Un bain public à Yedo.

3. Cf. C. III, 108. Les dieux du tonnerre sont représentés par des *Haï Kaïshi*, qui sont des poètes comiques. Voir l'estampe de Harunobu où le dieu du vent se joue des belles et leur dérobe leurs lettres d'amour.

4. Cf. C. III, 73.

5. Cf. C. III, 109.

de satin, de brocart, décorés d'éventails, d'oiseaux, de fleurs, longues robes, qui étoffent la fluette Japonaise et lui donnent le port majestueux des grandes dames de Gainsborough ! Et quel raffinement dans l'harmonie des couleurs vives, — beaux noirs opaques et qui font chanter des roses, des tons saumon, des ocres jaunes, des ocres rouges, des verts-olive, des gris, des jaunes clairs [1] ! Rien qui soit à la galopine ou à la gourgandine chez ces courtisanes, qui gardent leur dignité même sur les albums érotiques, et qui prêtent de leur noblesse même à leurs servantes.

Des couleurs pimpantes, des lignes élégantes, des plaisirs simples et sains au grand soleil... Dire qu'au temps de Kiyonaga voilà plus d'un siècle et demi que les Japonais mettaient dans l'amour leur principale affaire ! Échappaient-ils donc à la rançon de lassitude, d'usure et de dégoût que traîne avec soi, sous notre ciel, l'habitude des passions ? N'avaient-ils donc pas de vices, ces hommes et ces femmes aux dehors paisibles, inoffensifs ? Étranges îles fortunées où, parmi d'éternelles fêtes galantes, aucun de ces désœuvrés ne s'ennuie, ne souffre, ne vieillit, ne meurt ; heureux paysages où ne s'allongent pas d'ombres !

*
* *

Sharaku [2], dans une salle voisine, nous présente l'envers

1. Les estampes, aux couleurs délavées, que de mauvais traitements et une exposition prolongée au soleil ont fanées, ou qui, par oxydation, ont viré au gris ou au noir, peuvent plaire à nos sens accoutumés aux tons rompus ; mais Kiyonaga les répudierait, lui qui aimait les tons frais et vifs et les oppositions brusques de tons chauds et de tons froids. Son Débarquement, pl. XVII, est une symphonie en noir et rose. — Il a heureusement manié le noir ; peut-être, toutefois, n'a-t-il pas d'aussi beaux noirs que Shuntcho et Sharaku. Les plus subtils de nos harmonistes contemporains peuvent se plaire devant telles des estampes de Kiyonaga : un kimono rose entre un kimono noir et un kimono brun-rouge ; un kimono gris sur jupon rouge ; un *obi* rouge sur kimono blanc légèrement soufré...

2. M. Raymond Kœchlin, dans son intéressante préface au Catalogue des 105 estampes de Sharaku qu'avait exposées en 1911 le Musée des Arts

des héroïnes de Kiyonaga : après les flâneuses de jour, les rôdeurs de nuit. C'est un effrayant musée de dégénérés, à la trogne bestiale et méchante, de forcenés ou d'abrutis, de physionomies stupéfiées ou grimaçantes. Finis, les gestes mesurés, les scènes de pleine lumière, les attitudes harmonieuses, les expressions réservées : sur fonds nocturnes, une mimique frénétique de fantômes au teint blanchâtre, aux kimono bordés de noir, aux cheveux noirs ramenés en ailes de corbeaux de chaque côté du crâne rasé. Dans le vide de ces faces glabres, les petits yeux bigles, cernés de rouge, aux pupilles rencognées, collées au nez, les sourcils cassés en accents circonflexes, les bouches courbées en arc de cercle jusqu'au menton, ont le champ libre pour leur danse macabre : on dirait des fols sanguinolents qui se trémousseraient sur un parvis au clair de lune. Chacun tire à soi, — les sourcils en haut, la bouche en bas ; d'un côté, les lèvres

Décoratifs, — jamais un tel ensemble et de si beau choix n'avait été réuni, — a cité. d'après l'ouvrage de Kurth sur *Sharaku*, un document japonais qui résume tout ce que nous savons de cet artiste : « Sharaku travailla durant la période Kwansei (1789-1800) Il se nommait Toshusai, et Saïto Jurobei de son nom ordinaire Il habitait à Yedo le quartier Hachobori Son maître est inconnu. Il fut danseur de nô du prince d'Awa ; il peignit des portraits d'acteurs. Comme à les peindre de façon trop réaliste, il en arrivait à des formes éloignées de la nature, le public ne le goûta pas longtemps ; après avoir travaillé un an ou deux, il s'arrêta. Il avait peint des bustes d'acteurs ; les fonds de mica qu'il y plaça le premier ont fait donner à ses nombreuses estampes le nom d'estampes micacées » — Contemporain de Shunsho, de Kiyonaga et d'Outamaro, Sharaku eut le même éditeur que ce dernier, et comme Outamaro, il se plut à peindre des figures à mi-corps. sur fonds micacés, sans qu'on puisse décider si cette double innovation doit être attribuée à lui ou à Outamaro.

La classification adoptée par MM. Kœchlin et Vignier, en l'absence de dates et d'indications précises paraît rationnelle : d'abord le jeune phénomène Owarawayama et les lutteurs, C. III, 250-251 ; — les Bustes d'acteurs sur fond jaune, C. III, 252-260, v. pl. XVIII ; — les Bustes d'acteurs sur fond argenté, C. III, 261-283, v. pl. XIX ; — les vingt-trois estampes représentant les principaux personnages du drame des Quarante-sept Rônin ; puis les doubles portraits d'acteurs en pied, deux séries dont l'une sur fond argenté, C. III, 284-287 et 288-289. Puis la série des *hossoyé*. représentant des acteurs en scène, série qui doit se répartir sur toute la durée de la production de Sharaku, car elle témoigne souvent de l'influence de Shunsho : enfin les scènes à plusieurs personnages (v. pl. XX, Komurasaki et Hirai Gompachi, et pl. XXI, Deux Samuraï). Cf encore C. III, 332-334

Phot. Marty.

L'ACTEUR SAKAIYA SHAKWAKU DANS UN RÔLE D'OTOKODATE

Collection du Pré de Saint-Maur.

sont serrées ; de l'autre, les commissures se décollent, baveuses : — un tel déséquilibre inquiète comme des propos incohérents et exaltés. Têtes emmanchées de longs nez et qui ressemblent aux *Tengu*, aux farfadets prétentieux et stupides, dont le théâtre japonais se moque ; têtes enfarinées de Pierrots déniaisés, qui font peur tant eux-mêmes ont peur, lâches matamores qui, la main sur le sabre, jurent à pleine voix en renâclant, — combien différents de notre Pierrot familier, de ce bon diable de Pierrot montmartrois, grandiloquent, mais inoffensif, et surtout de ce bon petit naïf de Pierrot fils, à qui, sur les panneaux de Willette, de gais croque-morts font avaler un doigt de vin, après le service, convoi et enterrement de son digne père !

Les Primitifs avaient peint surtout des personnages légendaires ; Shunsho, lui, s'était surtout intéressé à tel ou tel acteur dans des rôles de dieux, de moines, de guerriers, de fantômes, d'*otokodate* ou de *rônin*... Sharaku représente encore à l'occasion quelques figures du répertoire aristocratique : jardiniers du palais impérial, dignitaires de la cour [1] ; mais ses modèles préférés, ce sont des héros de faits-divers. Voyez sa série d'illustrations du drame populaire des Rônin [2] : tous, dans leurs attitudes cauteleuses et féroces de fauves qui guettent leur proie, peuvent être identifiés, et aussi les figures de femmes mêlées épisodiquement au drame : la courtisane Okaru ; Oishi, l'épouse du chef ; Kouami, la fiancée de son fils ; Kaoyo-gozen et Tonasé, femmes de deux autres compagnons [3]. Et sans doute les expressions des physionomies sont schématisées et amplifiées comme sur ces masques de nô que Sharaku avait peut-être portés

1. Cf. C. III, 291 et 328.

2 Vingt-trois estampes, C. III, 261-283, v. pl. XIX. Cf. aussi 292 et 293, la querelle entre deux seigneurs de la Cour du Shôgun, qui fut l'origine du drame.

3. Cf. C. III, 267, 269, 272, 275, 282.

naguère, mais comment nier au surplus son intention satirique à l'endroit des acteurs aussi bien que des personnages qu'ils figurent[1]? Voyez l'estampe[2] représentant Komurasaki et son amant Hirai Gompachi, partant pour l'exil, étroitement appuyés l'un contre l'autre, sous un vaste parasol dont ils tiennent le manche chacun d'une main; rappelez-vous la touchante légende de ces illustres amants, dont le malheur, après avoir fait pleurer le Yoshiwara, continuait d'attirer sur leurs tombes tous les amoureux du Japon, rappelez-vous aussi la pose analogue des amoureux en noir et en blanc chez Harunobu[3], puis remarquez les mâchoires, les pieds et l'expression des figures que Sharaku a peintes[4]!

Sous prétexte de masques d'acteurs, les voilà au pilori, les idoles du vieux Japon : les guerriers aux yeux hors de la tête, les courtisanes sveltes... Où sont les belles de Kiyonaga? Des singes prognathes, au front étroit, aux sourcils remontés, à la nuque ployée ; des faces fripées, flasques, vicieuses, comme abruties d'alcool, des corps aux sens

1. L'invective chez Sharaku, plus violente que chez ses prédécesseurs, Shunsho, Shunyei et Shunki, s'explique-t-elle par son dédain d'ancien acteur de *nô* pour l'acteur populaire, de serviteur d'aristocrate pour la plèbe? Il est possible : le mépris, le souci de la vengeance sont certains dans son œuvre véhémente. Il est difficile d'admettre que ses estampes ne représentent qu'un an ou deux de travail. Le motif donné de la désaffection du public à son endroit est contradictoire : « A peindre les acteurs de façon trop réaliste, il en arrivait à des formes éloignées de la nature ». Le réalisme de Sharaku me paraît être du même ordre que le prétendu « réalisme » d'Outamaro, dont les « formes éloignées de la nature » ne déplurent pourtant pas au public japonais. Et Sharaku inspira de près Toyokuni dans ses grandes têtes d'acteurs et dans ses scènes de théâtre, qui furent très en faveur. — Les épreuves de Sharaku sont rares, mais elles sont superbes de tirage : il est un des peintres, avec Harunobu et Outamaro qui ont été gravés avec le plus de soin.

2. V. pl. xx.

3. V. pl. x.

4. Cf. encore deux estampes représentant deux faits-divers amoureux : la belle Ohan et son amoureux Choyémon qui, épris l'un de l'autre, se tuèrent parce que lui, âgé de quarante-cinq ans, était marié, et qu'elle n'avait que seize ans (Cf. C. III, 332), et le daïmyo de Sendaï qui tua sa maîtresse, la courtisane Takao, parce qu'elle refusait de le suivre dans sa province (C. III, 333).

Phot. Marty.

L'ACTEUR MORITA KANYA FIGURANT UN RÔNIN

Collection Doucet.

émoussés et qui tout de même, de leur passé de jeunesse et de fraîcheur, ont conservé des gentillesses navrantes, voilà tout ce qui les rappelle.

Vous attardiez-vous, vers la tombée de la nuit, dans la salle où Sharaku était exposé au Musée des Arts Décoratifs : ces silhouettes de rôdeurs et de filles sortaient de leurs cadres, ces mines patibulaires se risquaient aux lumières ; ils allaient former leurs groupes, et, le sabre dissimulé, sous leur kimono, dans une botte de paille ou dans un bâton, s'embusquaient pour le coup de main, bêtes de proie à la détente toute prête. L'homme aux cheveux trop noirs, trop pommadés, rasés trop net sur les bords et trop ornés de bouffants et d'accroche-cœurs, avec son foulard noué autour du crâne ou du cou, son kimono voyant, son pantalon à grands carreaux, tenait à ses pieds la fille soumise, pitoyable sous sa parure de fête.

La voici, la fissure dans l'armature de cette société dont Kiyonaga ne nous montre que les brillants dehors. Est-ce donc le même peuple que lui et Sharaku ont représenté dans des images qui s'opposent comme le jour et la nuit ? L'un et l'autre a raison : le Japonais, au plein jour, est simple, bon enfant, enjoué, sensible au charme ; mais en lui sommeille le goût du fantastique, du cruel, qu'il satisfait à observer la sauvagerie de l'instinct chez les bêtes, et, la nuit venue, à entendre des récits de vengeances, lentement tramées, brusquement exécutées, de sublimes bravoures et de félonies dégradantes, des histoires de monstres poilus et griffus qui troublent le sommeil des humbles et les tourmentent.

Et puis le Japonais raffole de caricatures ! Depuis un siècle, les Torii peignaient leurs masques d'acteurs, tandis que Masanobu, Harunobu, Koriusaï, Kiyonaga exaltaient l'élégance des belles. C'est la même opposition que connut la Grèce entre les statuettes de *Korés*, de jeunes filles,

et ces figurines d'acteurs qui, sorties du répertoire d'Aristophane, servaient à satiriser les gens de toutes classes.

Elles sont d'une familiarité gênante, ces effigies de Sharaku, tant elles nous rappellent certaines physionomies fâcheuses de nos contemporains : de race à race, si éloignées qu'elles soient dans le temps et dans l'espace, il y a plus de ressemblance dans l'hébétude, la cruauté et la laideur que dans la beauté et dans la grâce..... Retournons aux princesses de Kiyonaga.

*
* *

Ce n'étaient pas toutes les femmes de son temps ; peut-être même n'était-ce aucune des femmes de son temps, mais simplement une image qu'il avait lentement ébauchée et caressée[1]. Kiyonaga, à ses débuts, adopte le type de Harunobu[2], puis il vient au type de Koriusaï, plus orné en son kimono et sa coiffure, plus imposant en sa démarche, mais encore un peu ramassé[3]. Enfin, dans les estampes qui sont de sa meilleure manière, nous assistons à la brusque croissance[4], à l'épanouissement en femme de cette fillette qu'était restée la Japonaise.

Depuis cent ans, Moronobu, Harunobu, Koriusaï, chacun de ces artistes, pour fixer la grâce de la femme de son temps, avait eu sa formule, mais qui ne dépendait pas de son pur caprice : une image commune les hante, et leur effort est

1. Les petites figures de ses premières estampes (1760-1770) présentent encore quelques uns des détails de visage, de coiffure, de costume, familiers aux Primitifs.

2 V. aussi le type de Buncho, C. III, 154, La *Sagi musumé*, et 161, Une tenancière de cha-ya, en kimono rouge, jouant avec un petit chien.

3 Comparez les promenades de courtisanes chez Kiyonaga, C. III, 90 et 96, et chez Koriusaï. C. II, 382.

4 La Pluie et le Bain, C. III, 108 et 118, sont, probablement, parmi les premières estampes où le type de femme se transforme.

Phot. Longuet.

LA COURTISANE KOMURASAKI ET SON AMANT
PARTANT POUR L'EXIL

Collection Marteau.

continu pour en préciser les contours : le corps s'affine, s'élance, la tête est moins enfoncée dans les épaules, les mains, les pieds grandissent... Après un siècle de tâtonnements, le rêve de cette race aux pattes courtes, de face large, de nez camus, prend sa forme achevée chez l'élégante de Kiyonaga, au corps long, au visage ovale, aux membres déliés. Désormais, elle sera la sœur aînée que toutes les cadettes admireront : c'est à la femme de Kiyonaga, entre toutes les héroïnes des estampes, que ressemblent encore aujourd'hui les plus fêtées des *geisha*. Les Grecs aussi, race à la tête forte, au corps trapu, ont toujours rêvé de femmes minces et gaiement parées : καλή τε μεγαλή τε καὶ ἄγλαα ἔργα ἰδυῖα[1], dit Homère en vantant les femmes syriennes, et Xénophon, dans l'*Anabase*, nous montre, au lendemain de Cunaxa, ses soldats qui hésitent entre la Grèce à revoir et les belles et grandes filles de Syrie à quitter : καλαῖς καὶ μεγάλαις γυναιξὶ καὶ παρθένοις ὁμιλεῖν[2] : c'est la femme de haute et fine taille, à la tête petite, que les peintres grecs ont dessinée sur les vases, que les coroplastes ont modelée.

« Plantes toujours vertes », « fleurs des maisons vertes », disent Sukénobu et Outamaro de leurs modèles : la femme, longue, souple et onduleuse, pour la première fois a jailli, à sa vraie taille, dans l'imagination de Kiyonaga. Cette grande fleur, Shuntcho, Yeishi, Outamaro la cultiveront ; mais à force d'en amincir la tige, ils l'exténueront, la dessécheront : elle perdra de sa sève ; elle n'aura plus ce jet souverain ; chlorotique, elle penchera et s'étiolera. C'est une plante saine et de plein air chez Kiyonaga.

L'harmonie est encore parfaite au Japon d'aujourd'hui entre les paysages et les figures de femmes, dont les costumes et les poses commentent si heureusement les formes des

1. *Odyssée*, XV, 418.
2. Xénophon, *Anabase*, III, 2, 25.

terrains et les hanchements des arbres dont elles paraissent les compagnes : commentaire inconscient et comme spontané, mais qui suppose des siècles d'entente et de jolies concessions mutuelles... Tout est naturel en cette femme-fleur, tout est féminin en cette nature japonaise, — candeur des neiges, caprice des bourrasques, alanguissement des étés, brumeuse mélancolie qui traîne sur les automnes; depuis toujours, ce peuple de campagnards, accoutumé à chercher dans les métamorphoses des saisons des images de ses sentiments, a résumé toutes les beautés de ce qui se passe en des « images de femmes de ce monde éphémère » : beauté des vents du printemps, de l'été, de l'automne, beauté des douze mois, beauté des différentes heures du jour [1]... C'est un spectacle inoubliable que des Japonaises saluant la première pousse sur un prunier que l'on croyait mort, ou la brusque éclosion des cerisiers sur les bords de la rivière Sumida [2]. Dans un herbage jauni par le soleil, un verger rose, des voiles roses, des mouchoirs roses et des kimono qui, à frôler les arbres en fleurs, à fouler les prés en fleurs, paraissent s'être chargés de pétales ; air subtil, joie subtile ; les groupes titubent, un peu fous, dans la lumière où rient les têtes rondes des cerisiers ; les nuances des robes répondent aux tons froids des rizières ; les gestes vifs des promeneuses, puisant de l'eau, s'exclamant, s'interpellant, frissonnant, s'accordent avec le frémissement joyeux des petites vagues. Femmes, arbres, ciel, se grisent du renouveau.

Ce maniérisme reste sain parce qu'il est en pleine brise, et que l'entente est immédiate entre ce paysage et cette femme : on dirait qu'ils ont même âge, même humeur. A miniature

1. Par exemple : de Toyonobu, trois geisha personnifiant les vents du Printemps, de l'Eté et de l'Automne ; de Koriusaï, 8 feuilles représentant les diverses heures du jour par des femmes ; de Kiyonaga, les douze mois figurés par des femmes, etc.

2. C. III, 110.

de femme, miniature de paysage, chez Harunobu, — paysage d'un seul ton, que la neige a vêtu de candeur, — tandis qu'en l'honneur d'une belle qui soigne sa mise et qui, plus consciente de ses charmes, sait se grouper avec des compagnes, il vaut la peine que la nature fasse un brin de toilette, prenne le soin d'étaler les plis de ses terrains, de déployer ses rideaux d'arbres et de s'illuminer. Tout est plus sage : le premier printemps du cœur et des sens est passé [1].

Pourtant il vient un temps, dans l'œuvre de Kiyonaga, où cette femme si indifférente aux anniversaires des hommes, si attentive à fêter les anniversaires des fleurs, si engagée par mille liens subtils dans les paysages touffus, papillotants, où elle s'épanouit [2], s'en isole, pour ne plus figurer que sur des perspectives lointaines de rivière ou de mer [3], dans des décors très sommaires de rues, de fêtes populaires [4], d'intérieurs [5], ou sur des fonds neutres [6]. Et ce sont assurément les plus belles silhouettes de Kiyonaga, celles où le dessin et la couleur, tout en étant le plus simples, ont le plus d'éclat, de sûreté et de force. Pourquoi donc, après avoir mêlé ses héroïnes aux paysages, les en détache-t-il? Ce n'est pas pour

1. De Harunobu et même de Koriusaï à Kiyonaga, il y a progrès dans l'art de la perspective, qu'il s'agisse de scènes d'intérieur ou de scènes de plein air. Un peintre, Kôkan Shiba (1737-1818), propagea cette influence occidentale. Voir la perspective des bâtiments sur l'estampe de Toyoharu représentant le bateau des Sept dieux du Bonheur arrivant dans la baie de Yedo, C. III, 178. Peut-être Kiyonaga a-t-il déjà profité des modèles que, vers 1780, notre art occidental fournit aux estampiers japonais par l'intermédiaire de Kôkan Shiba. — Il est de Toyoharu une vue de Colisée, gravée sur bois, d'après une eau-forte apportée sans doute par des Hollandais, C. III, 183.

2. La sérénade, C. III, 109; Les cerisiers de la Sumida, C. III, 110; Le temple de Kaméïdo au temps des glycines, C. III, 115; La promenade à Enoshima, C. III, 123, etc.

3. V. pl. XVII, La Sumida; pl. XV, La baie de Yedo.

4. Cf. C. III, 71, Deux jeunes femmes accompagnées d'un petit domestique vont acheter des arbres nains en pots.

5. V. pl. XVI, Trois jeunes femmes se rhabillant après le bain.

6. Cf. C. III, 60, La sortie nocturne.

prêter plus d'expression à leurs physionomies ou à leurs nus : que le galbe de leurs visages s'allonge, peu importe ; la mine reste la même et il est bien inutile de les regarder, comme, en occident, nous regardons les beaux portraits, aux lèvres, aux yeux. Non, s'il l'abstrait pour la mieux étudier en détail, c'est que de toutes les formes naturelles, la plus décorative, celle qui, par son intelligente mobilité, les résume toutes, c'est la femme. L'anthropomorphisme des Grecs exaltait la beauté humaine aux dépens de la flore et de la faune : même privée de ses chers paysages, la femme de Kiyonaga en garde toujours le charme enveloppant, la grâce insinuante, — longue herbe qui ondule nonchalante et qui cède à l'amour comme un lotus s'incline sous la risée.

Désormais les courtisanes ne superposent plus les kimono d'apparat dont les étoffes apprêtées engoncent ; elles portent des kimono d'intérieur ; peignoirs à étoffe floche dont les plis se modèlent aisément, ils n'ont plus de coupe convenue et ils collent aux corps. Souveraine aisance de ces femmes qui, après le bain, s'essuient : quelle nonchalance dans ce kimono qui découvrant la gorge, s'entr'ouvrant sur la jambe nue, glisse à terre, presque fluide [1] ! et dans ce voile rouge, draperie de style grec par l'accord de ses plis avec l'adorable dessin du visage, du cou et de l'épaule nus [2] ! Fonds neutres, couleurs mates et bien tenues, tout concourt à accuser une ligne essentielle, et cette ligne n'a plus la valeur symbolique qu'elle avait souvent chez Harunobu ; elle ne sert à signifier ni la joie, ni le découragement, selon qu'elle s'élance ou qu'elle fléchit : elle n'est là que parce que rien sous le soleil n'est plus beau qu'un profil parfaitement pur. Les robes ont de grandes courbes qui, à terre, s'évasent tels les pétales d'une corolle renversée : qu'un coup de vent

1. Voir pl. XVI, la femme de gauche.
2. Cf. C. III, 42.

Phot. Longuet.

ACTEURS REPRÉSENTANT DEUX SAMURAÏ
S'APPRÊTANT A COMBATTRE

Collection Camondo.

en soulève les pans ou les grandes manches, et voilà le lis qui s'ouvre et s'épanouit[1].

Mais la préférence de Kiyonaga va encore au calme des longues et minces femmes qui, le manteau frileusement ramené, se dressent engainées dans leurs kimono comme les tiges des graminées dans leurs feuilles[2]. Il est une estampe dont les draperies sont des chefs-d'œuvre[3] : au second plan, une femme, penchant légèrement vers la gauche ; la ligne de son kimono monte, se courbe, tombe et remonte, indéfiniment jaillissante et captive comme un jet d'eau, tandis qu'à côté, par défi d'élégance, svelte s'élance la silhouette d'une compagne ; après une chute vertigineuse, les étoffes se brisent à terre avec les mêmes bouillonnements que l'eau d'une cascade en larges ondes dans un bassin. Souvent Kiyonaga s'est plu à balancer ainsi deux figures hiératiques, et à les faire tantôt converger, tantôt diverger[4]. Ou bien il a opposé des courbes à des lignes presque droites : courbes des ailes des cheveux, courbes de l'échancrure du kimono au col, courbes des manches. courbes des robes sur le sol, et, longitudinalement, des plis presque rectilignes. Voyez encore, dans cette scène d'auberge, deux femmes, l'une assise sur les nattes, l'autre accoudée à la balustrade ; toutes deux s'appuient sur l'un de leurs bras[5], qui, tendu, porte tout le poids du corps et contraste avec les courbes molles du torse et de la croupe[6]. Cette même estampe a comme deux axes

1. V. pl. XXII, les grandes manches d'une des promeneuses.

2. Ces figures ont le style hiératique des primitifs ξόανα grecs ou des statues de reines aux vieux portails de Chartres ou de Corbeil : même évasement des voiles autour des pieds ; mais dans les figures japonaises les lignes de la gaine sont moins droites : leur légère courbure laisse deviner le corps prisonnier.

3 V. pl. XVI, les trois femmes se rhabillant.

4 V. pl. XVI, où les figures convergent, et voir, pl. XV, les deux figures debout à droite, qui divergent.

5. Cf. C. III, 57, Scène d'auberge.

6. Même disposition dans la femme accroupie au milieu du diptyque, pl. XV.

parallèles, les bras tendus de l'homme debout et de la femme accroupie au premier plan : symétriquement, les deux groupes de personnages se font pendant. De telles réussites de lignes, de tels équilibres de masses [1] ne se décrivent pas : là est le triomphe de l'art de Kiyonaga.

Par la beauté calligraphique et l'élégance schématique de son dessin, Kiyonaga s'apparente aux artistes de l'atelier Kwaigetsudo ou à Torii Kiyomassu [2]. Toutefois, chez Kiyonaga, le trait, plus fin, accuse moins les pleins et les déliés, et les droites et les courbes que les Primitifs opposent sur le même kimono dont les plis foisonnent, Kiyonaga les distribue entre les diverses figures qu'il se plaît à grouper [3]. Dans la Scène de *chaya*, les lignes droites des grandes femmes, symétriques à l'axe formé par le bras gauche de la geisha assise au centre, s'opposent aux courbes des personnages accroupis [4]. Cette répartition entre plusieurs personnages des droites et des courbes que les Primitifs rassemblaient sur la même figure permet à Kiyonaga de simplifier les kimono de ses modèles. Comparés aux héroïnes des Kwaigetsudo, on dirait d'ombrelles qu'après avoir vu largement ouvertes on reverrait au fourreau.

Et encore par la prestance et la démarche de ses héroïnes, Kiyonaga, élève des Torii, rappelle la mimique du théâtre classique des nô, bien antérieur au théâtre populaire : c'est le même art noble, hiératique, un peu froid, mais si beau d'attitudes, de gestes, de groupements ! Les mouvements de ses belles sont rares, toujours sobres, jamais brusques. Voyez-les marcher au bord de la Sumida [5] : leurs bustes

1. Notez comme les noirs, les bruns, les rouges, couleurs sombres, juxtaposés à des roses, des verts, des gris, couleurs claires, contribuent à équilibrer ces masses.

2. V. pl. IV, un acteur dans un rôle de femme, par Tori Kiyomassu.

3. V. pl. XV.

4. Même opposition entre les femmes debout et la femme assise dans la pl. XVI.

5. V. pl. XXII.

qui à peine se balancent, leurs bras serrés au corps, leurs genoux légèrement fléchis, leurs pieds qui glissent à plat, développent heureusement les plis de leurs robes. Dans le Débarquement[1], point de désordre ni de bousculade : c'est une théorie qui tranquillement se déroule. Les figures préférées de Kiyonaga sont presque immobiles : elles esquissent un très léger mouvement des épaules, comme pour provoquer l'épanchement de la longue ligne fluide de leurs voiles : c'est la grâce liquide des *Nymphes* de Jean Goujon et de la *Source* d'Ingres.

*
* *

Seuls, les peintres de vases grecs ont été hantés à ce point par la pureté des profils[2]. Au dire de Pline l'Ancien, Apelle et Protogène se seraient défiés à qui tracerait la ligne la plus parfaite, la plus déliée. J'ai vu, au Daitokuji, temple bouddhique de Kyôto, un kakémono de Sesshu qui représente un simple cercle. Pour un amateur japonais, ce cercle est sans prix, tant il a été lancé, de la pointe effilée du pinceau, avec une infaillible sûreté de bras, de poignet, de main. Grecs et Japonais, si sensibles aux mouvements des êtres, ne les ont jamais dessinés en les décomposant partie par partie : chez eux, point de ces reprises du trait qui correspondent à une analyse progressive du modèle, point de ces consciencieux et géniaux tâtonnements qui apparaissent dans les eaux-fortes d'un Rembrandt, toujours acharné à disséquer un caractère d'homme. A la volée, ils saisissent la totalité d'une attitude, puis, de souvenir, partant de cette image complète, ils cher-

1. V. pl. XVII.

2. Sur ce point, M. Edmond Pottier a présenté des observations intéressantes dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. IV, et dans son *Catalogue des Vases antiques de terre cuite*, 1re partie. — Cf., du même auteur, *Douris et les Peintres de vases grecs*.

chent à la traduire en quelques touches essentielles qu'ils veulent hardies, élégantes, décisives : ce sont des dessinateurs calligraphes. Chez Euphronios, comme chez Kiyonaga, même épuration des lignes, et même insistance à souligner les silhouettes des corps, les plis des draperies. Les Grecs, quand le vase encore cru était presque sec, repassaient avec une pointe sur certains traits, afin de mieux sertir la composition. De même, le pinceau des Japonais appuie sur certaines touches qu'ils jugent importantes. Enfin, pour faire saillir la beauté des contours de leurs figures, Grecs et Japonais les ont teintées de couleurs posées à plat[1], sans ce modelé par lumières et par ombres qui enveloppe et noie la ligne, au profit du relief.

Peintres de vases en Grèce, peintres d'estampes au Japon ne voient dans la figure humaine que prétexte à décor ; ils ne se soucient pas de varier l'expression des physionomies et se tiennent à un type très général qu'ils ont tendance à allonger. Naturellement, ce type humain varie de race à race : chez le Grec, c'est l'éphèbe souriant ou l'homme barbu, la déesse ou la courtisane, au nez droit prolongeant le front, aux yeux fendus et bien ouverts, aux longs pieds, aux longues mains ; chez le Japonais, c'est le cavalier ou la courtisane, au nez busqué, aux yeux bridés, aux mains et aux pieds très petits. Toute la vie est dans les attitudes : Grecs et Japonais savent opposer les mouvements d'un corps, soulever une épaule quand l'autre s'abaisse, raidir un bras ou une jambe quand l'autre ploie, incliner une tête, faire hancher un torse, comme ils savent « mettre en page » une composition, en équilibrer les groupes, y balancer les pleins et les creux, y résumer un paysage en un sarment de vigne ou une palme sur un vase, une branche de cerisier sur une estampe. Aussi la scène se lit-elle clairement, tant elle est habilement abrégée,

1. Même recherche du beau noir, franc, épais, dans les vases grecs et dans les estampes japonaises.

Phot. Marty.

LA PROMENADE AU BORD DE LA SUMIDA

Collection Camondo.

et toujours, malgré leur simplification, les formes gardent une plénitude saine.

Les personnages, sur la panse des vases grecs, défilent en bas-reliefs, de profil, avec un grand flegme le plus souvent : même les combats respectent la symétrie. A défaut des physionomies, les nus sont toujours expressifs : ce sont des nus de héros et de dieux. Chez Kiyonaga, le plus calme pourtant des estampiers, le plus « classique » par le style de son dessin, par les groupements de ses personnages et leur disposition en frises [1], le dessin n'a pas cette rigueur que l'imitation des bas-reliefs sculptés a donnée au dessin des peintres de vases : avec ses dissymétries, ses raccourcis, ses ellipses, son parti de ne jamais présenter une figure de profil ni de face, mais toujours de trois-quarts, le dessin des Japonais est beaucoup plus souple à croquer une silhouette, beaucoup moins sûr à construire un nu [2].

N'importe, l'air de gaieté, de grâce, de jeunesse, des estampes de Kiyonaga, la sérénité que gardent ses héroïnes, éveillent en nous des souvenirs de vie antique : femmes à leur toilette, scènes de banquets et de danses, scènes amoureuses, éphèbes et courtisanes que les peintres athéniens gravaient au trait noir sur les fonds blancs de leurs lécythes.

1. Dans les cinq feuilles des Cerisiers de la Sumida (C. III, 110), la ligne des promeneurs est brisée et ondule : ce n'est pas du tout l'allure de personnages défilant en procession. De même, C. III, 114, Un soir d'été sur le balcon d'un restaurant de Shijo-gawara, au bord de la rivière Kamo, à Kyôto : les personnages debout, accroupis, couchés ou penchés, forment une ligne brisée.

2. Sur l'anthropomorphisme de l'art grec et de notre art occidental, et, par contraste, sur la place secondaire que la figure humaine tient dans l'art japonais ; sur l'influence qu'eut, par l'intermédiaire de l'art gréco-bouddhique dans l'Inde, puis en Chine, l'art hellénistique sur l'art bouddhique au Japon, cf. les articles que j'ai publiés dans *la Revue de Paris*, 1er et 15 juin 1909, *L'Art japonais et la Figure humaine*.

*
* *

Cette vie facile représentée avec cet art facile prend pour notre inquiétude un prix incomparable : elle nous introduit de plain-pied dans d'anciennes civilisations dont à distance nous ne pouvons plus, nous ne voulons plus voir que les dehors heureux. L'art d'un Polyclète et d'un Phidias, l'art d'un Jôcho, d'un Yenshin, d'un Kano Monotobu, exigent pour être entendus une initiation à des idées religieuses qui sont très différentes des nôtres. Mais, en marge de ces arts classiques, Grecs et Japonais ont laissé des œuvres destinées aux divertissements de tous les jours, et dont les auteurs et le public ne cherchaient pas à surfaire l'importance.

Cet art de Kiyonaga, en sa réussite aisée, nous paraît une œuvre de récréation, de passe-temps, à peine de métier ; il semble qu'il ait dû trouver en se jouant ces raffinements de lignes et de couleurs, que sa légèreté de rêve et de main soit toute naturelle. Mais, derrière cet artiste et la foule qui le comprit, il y avait un long passé de culture. Ces estampes enluminées supposent des siècles d'art grave, ascétique, de rêves profonds sur la vie, un long assouplissement de la main, une lente éducation de l'œil, une initiation à la beauté des grandes courbes très ouvertes, aux suaves harmonies des noirs, des roses, des ocres et des verts. Les kimono de bains, chez Kiyonaga, n'auraient pas leur exquis négligé si, pendant des siècles, sculpteurs et peintres japonais ne s'étaient appliqués à vêtir de plis calmes les gras Bouddha, si les dessinateurs chinois, leurs maîtres, n'avaient peiné à devenir de hardis calligraphes. L'estampe, c'est la suprême fleur d'un art déjà vivace depuis onze ou douze siècles quand vint Kiyonaga.

Et derrière ces petites planches coloriées, de même qu'il y a des siècles d'apprentissage plastique, il y a des siècles de

sagesse morale. Cet univers sans épaisseur, sans clair-obscur, en plein soleil, ce monde que les êtres traversent si légèrement, cette nature où tout est prétexte à songes et qui ne semble pas avoir même consistance que la nôtre, n'est-ce pas, plutôt qu'un monde réel, le paysage d'une certaine philosophie ?

Une douce lumière qui ne projette point d'ombres, une douce jeunesse sans crainte de vieillir... Et pourtant, sur ces paysages et sur ceux qui les hantent, ne pèse pas la monotonie d'un paradis éternel. Les fleurs de cerisiers se hâtent de sourire avant que la brise les fauche ; les amoureuses de Kiyonaga se hâtent d'admirer ce qu'elles ne verront pas deux fois. Point de joie qu'émousse l'habitude ; une infinité d'impressions fugitives en des êtres qui sans cesse se renouvellent et frémissent. L'extrême sensibilité de ces belles esthètes, et en même temps l'air détaché qu'ont ces vaillantes filles à qui toute la nature japonaise est dévotement soumise, mais qui savent danser et mourir pour plaire aux guerriers, — elles les tiennent du bouddhisme.

A ces ondoyantes femmes-fleurs, « images de ce monde éphémère », à ces héroïnes dont la joie légère nous vient du bout du monde, si nous demandions le secret de faire bonne figure à la vie !

CHAPITRE IV

OUTAMARO

OUTAMARO

Sur une estampe, Outamaro s'est représenté dans une « maison verte » du Yoshiwara, le quartier d'amour à Yedo. Jeune cavalier soigneusement vêtu et peigné, deux femmes s'empressent autour de lui, tandis que des servantes apportent le thé; le jour baisse; un ruisselet serpente entre les rocailles d'un minuscule jardin; un haut flambeau laqué rouge éclaire le crépuscule[1]... C'est en un tel décor qu'Outamaro use sa vie[2]. Le jour, il travaille chez son éditeur Tzutaya Juzabro, où il rencontre des acteurs, des écrivains de romans-feuilletons, des graveurs sur bois; la nuit, il la passe au « quartier des fleurs », en compagnie de courtisanes, de pages *kamuro*, de *geisha* musiciennes et danseuses, de *taikomati*, amuseurs et entremetteurs. Le temps, en cette fin du XVIIIe siècle, n'est propice qu'aux plaisirs : le lieutenant temporel du Mikado, le Shôgun, qu'inquiète l'éducation du peuple par les estampes, les livres illustrés, le théâtre, les

1. Cf. C. IV, 160, avec cette mention : « A la demande générale, Outamaro a représenté ici son gracieux portrait. » Au dire de certains critiques, il se serait flatté, car il était gras et avait les yeux fatigués.

2. Kurth a affirmé qu'Outamaro ne fréquenta pas autant qu'on l'a dit au Yoshiwara; pourtant il est incontestable qu'il en a pris très souvent la courtisane pour modèle, qu'il s'y est représenté lui-même, qu'il a consacré tout un album à la vie des Maisons vertes, que ses estampes en vantent au physique et au moral telle ou telle beauté, qu'il a peint de nombreux albums érotiques, et qu'enfin il dédaigna les acteurs et adora la femme.

romans, les rapports avec les Hollandais à Nagasaki, fait peser sur le Japon son pouvoir absolu. A des mœurs de décadence convient un art de décadence : Outamaro[1] serait un décadent.

« Peintre des Maisons Vertes » : le nom lui est resté depuis qu'Edmond de Goncourt, curieux surtout d'anecdotes et d'usages, a consacré environ un tiers de sa charmante étude sur Outamaro à décrire les deux volumes de l'Annuaire des Maisons Vertes. Puis, Outamaro ayant été adopté par le goût français qui le rapprochait de nos artistes du XVIIIe siècle,

1. Outamaro (1753-1806) eut plus de douze surnoms, noms de famille et pseudonymes. Les critiques ne s'accordent ni sur son lieu de naissance, ni sur le nom de son père. Il est probable qu'il naquit à Kawagoye, province de Musachi, près Yedo, et que sa famille, les Kitagawa, appartenait au clan des Minamoto. Il aurait reçu les leçons du peintre Sekiyen Toriyama ; puis, élève de l'école Kano, il aurait débuté, dès 1775, en illustrant des *Kibiyoshi* (livres jaunes), des poèmes satiriques, et en dessinant des estampes. — 1790 est l'année de sa pleine maîtrise ; à trente-sept ans, il a déjà publié, comme livres, Les Insectes choisis, les Trésors de la Marée basse, les Cent Crieurs (1789), et, comme estampes, probablement les deux séries des figures à mi-corps sur fond micacé. Kiyonaga est à la veille de la retraite ; Outamaro éclipse ses rivaux, Yeishi, Toyokuni. Il dédaigne les portraits des acteurs, et, comme peintre des belles, il est célèbre dans tout le Japon.

Aucune de ses estampes ne portant de date ou d'indication permettant de leur en attribuer une, — hormis les œuvres probablement du début, parce qu'elles décèlent une imitation du style de Masanobu (C. IV, 9) et de Kiyonaga (C. IV, 10 et 11), et certaines œuvres probablement de la fin, parce que bâclées, — il est difficile d'arrêter un classement rigoureux. Les livres sont datés, mais il n'est pas aisé d'établir des correspondances entre eux et les estampes. Le classement le plus vraisemblable est celui qu'ont adopté MM. Kœchlin et Vignier dans leur catalogue : après les deux séries d'estampes à fond micacé (C. IV, 32-41 et 62-73), viendraient la série des figures sur fond jaune (C. IV, 86-96), puis les Pêcheuses d'awabi, les « Maternités », la Sortie nocturne, le Billet doux, et les Triptyques (la Fête de nuit sur la Sumida, Femmes sur le Pont Riyôgoku, les Lucioles). En 1804, l'année de l'Annuaire des Maisons Vertes, Outamaro est condamné à la prison pour avoir publié, à propos d'une biographie illustrée du Taïko Hideyoshi, quelques estampes où le Shôgun au pouvoir, Iyenari, vit une critique indirecte de sa vie dissolue (cf. les Plaisirs du Taïko avec ses cinq femmes, dans la capitale de l'Est, C. IV, 235). Outamaro meurt en 1806, à cinquante-trois ans, accablé de commandes par les éditeurs qui sentaient sa fin prochaine. C'est des cinq dernières années de sa vie que datent ses œuvres les moins bonnes, les grandes figures, — dont plusieurs doivent être attribuées à ses très nombreux disciples, — et quelques grandes scènes : « La Pluie » (C. IV, 241), « La Cueillette des kaki » qu'on dirait d'un Toyokuni. Le trait devient dur et sec ; le type, maigre et maniéré.

les critiques anglo-saxons[1] virent là une nouvelle preuve que son art n'était pas sain. Fenollosa parle d' « unhealthy aestheticism » ; il affirme que ce peintre de Yedo fut « une manière de Parisien », et, complaisamment, il insiste sur ses œuvres les plus mauvaises : femmes anguleuses, aux jambes si grêles, aux faces si longues, aux yeux si petits, à la bouche si pincée, à la chevelure juchée si haut sur une nuque fluette et des épaules étroites, aux bras si minces, qu'elles paraissent déformées par un mauvais miroir. Et tous ces critiques d'exalter Kiyonaga, aux dépens d'Outamaro, qui, pour plaire à une « population essentiellement vulgaire et désireuse de changements », aurait mené l'école à la décadence. Ainsi, quelques considérations sur la politique du Shôgun, quelques anecdotes sur la vie d'Outamaro, une importance exagérée donnée à son Annuaire des Maisons Vertes, et encore à ses grandes figures, ont établi le jugement qui, sur lui, a cours désormais : il a compromis l'héritage de Kiyonaga.

*
* *

Feuilletez le livre « Les Insectes choisis » (*Yehon Mouchi Yerabi*) : une grenouille est installée dans une feuille de nénuphar, un lézard est poursuivi par un serpent ; le long des pages rampent, sautent ou volent des chenilles, des sauterelles, des cerfs-volants, des scarabées, des libellules, dont on se demande comment les frêles pattes peuvent supporter les parures de bronze ou d'émeraude. Tournez la planche-frontispice des « Trésors de la marée basse » (*Shiohi-no-tsuto*), représentant, sur une plage découverte, de petits bonshommes en train de pêcher. Soudain, c'est fini du ciel, de la brise, des pins et de l'eau du rivage ; nous voilà tombés dans les

1. Fenollosa, *The Masters of Ukioye*, New-York, 1899. — Dr Julius Kurth, *Utamaro*, Leipzig, 1907. — W. de Seidlitz, *Les Estampes japonaises*, trad., Paris, 1911.

profondeurs immobiles et glauques où poussent fleurs et fruits de mer, coquillages piqués, striés, gaufrés, nacrés, roussâtres, blanchâtres, ronds ou biscornus et qui gisent gourds entre des algues élégantes ; puis, avec la dernière planche, nous voilà remontés parmi des femmes qui se servent de coquillages pour jouer au *Kaiawasse* : étonnante invention de poète, ce contraste ainsi marqué entre le coquillage, tel que nous le font voir nos jeux, et le coquillage tel qu'il somnole dans le silence verdâtre et pâle de l'Océan ! Regardez enfin le livre « Les Cent crieurs » (*Yehon Momotidori*) : sur un vieux tronc d'arbre, un hibou, aux yeux vagues, aux plumes gris-cendre, sommeille ; plusieurs rouges-gorges peints à neuf, avec de petits yeux vifs et ronds de songe-creux, regardent par en dessous et avec méfiance le rêveur hagard, l'oiseau de nuit solitaire ; des grues, gaufrées comme des aiguilles de pin sous le givre, assistent au plongeon d'une poule d'eau, pattes et derrière en l'air, l'avant-corps déformé et estompé sous l'eau, où elle met en déroute un banc de petits poissons.

Comme toutes ces bêtes ressemblent peu à des insectes de collection, à des coquillages d'aquarium, à des oiseaux empaillés ! C'est dans l'herbe, dans la mer, en pleine forêt l'instinct surpris brusquement, loin des hommes. Mais alors Outamaro, à qui l'on reproche de l'à peu près dans ses figures de femme, a donc eu le goût de se pencher sur le plus minuscule détail d'élytre, de plume ou de coquille, et aussi la patience de le représenter avec une minutieuse exactitude de dessin, une amoureuse caresse du pinceau [1].

1. Dans la préface aux Insectes choisis, voici ce qu'écrit Toriyama Sekiyen, le maître d'Outamaro : « ... L'étude que vient de publier mon élève Outamaro reproduit la vie même du monde des insectes. C'est là la vraie peinture du cœur. Et quand je me souviens d'autrefois, je me rappelle que, dès l'enfance, le petit *Outa* observait le plus infini détail des choses Ainsi, à l'automne, quand il était dans le jardin, il se mettait en chasse des insectes, et que ce soit un criquet ou une sauterelle, avait-il fait une prise, il gardait la bestiole dans sa main et s'amusait à l'étudier. Et combien de fois

Autre surprise : Outamaro, pilier des Maisons vertes, peintre des courtisanes, est un des artistes de tous les temps et de tous les pays qu'a le plus émus l'élan de la mère et de l'enfant l'un vers l'autre[1]. Une houpette de cheveux sur son crâne rasé, la peau par endroits trop tendue et pourtant plissée et creusée de fossettes à la cheville, au genou, au coude et au poignet, les bras trop courts pour qu'il puisse croiser les mains devant ses yeux, l'enfant est un gros poussah. C'est aussi un charmant petit tyran, et la gloutonnerie de son museau suceur, de sa main prenante, à l'assaut de la frêle tige qu'est sa mère, effraye. Petite précaution, faim, soif, cauchemar, tétée : de jour, de nuit, il la harcèle. Il veut jouer, et la maman doit tourner la crécelle, feindre la frayeur quand le gosse se masque, le prendre à califourchon sur son dos pour qu'il se mire dans une fontaine, l'affriander d'une sucrerie qu'elle tient entre ses lèvres, le retenir quand il bondit sur un lapin blanc, un chat, un oiseau, et l'empêcher de s'ébahir sur ce qu'il ne devrait pas guigner. C'est un bousculeur des habitudes de la maison, ce gamin dont la curiosité incohérente et exigeante provoque chez ses victimes de curieuses poses[2]. Il est la bourrasque des scènes

je l'ai grondé, dans l'appréhension qu'il ne prenne l'habitude de donner la mort à des êtres vivants ! Maintenant qu'il a acquis son grand talent de pinceau, il fait de ces études d'insectes la gloire de sa profession. Oui, il arrive à faire chanter le brillant du *tamamushi* (nom d'insecte), de manière à ébranler la peinture ancienne, et il emprunte les armes légères de la sauterelle pour lui faire la guerre, et il met à profit la capacité du ver de terre pour creuser le sol sous le soubassement du vieil édifice. Il cherche ainsi à pénétrer le mystère de la nature avec le tâtonnement de la larve en faisant éclairer son chemin par la luciole, et il finit par se débrouiller, en attrapant le bout du fil de la toile de l'araignée. » (Traduction Hayashi, citée par Goncourt, *Outamaro*, p. 116).

1. Cf. C. IV, 182, 185, 237. Toute la série d'estampes, C. IV, 202-217, v. pl. XXIII, consacrée à Yama-uba et à l'enfant prodige Kintoki, s'apparente à la série des maternités. Kintoki, c'est, grossi, l'enfant glouton et forcené.

2. Dans la plupart des scènes à plusieurs figures qu'a peintes Outamaro, il est rare que parmi les grandes personnes ne se glissent pas des enfants. Par contraste avec les gamins du peuple qui galopent en kimono simplet, il a représenté de petites *Kamuro*, qui, en qualité de pages, accompagnent les courtisanes dans leurs promenades solennelles.

d'intérieur : la mère est sans cesse obligée de se courber brusquement, pour le rattraper, le consolider. Elle ne fait plus ce qu'elle veut, elle ne pense plus à ce qu'elle fait, cette maman japonaise, habituée pourtant à des gestes mesurés. Que, de sa longue main caressante, elle enveloppe la rotondité de son enfant, qu'elle le serre dans les lianes de ses mains, de ses jambes, qu'elle l'enroule dans les plis de sa poitrine, de son ventre, qu'elle le porte agrippé du bec et des doigts à ses deux seins, elle et lui sont encore tout emmêlés, et la physionomie de la maman, dressée pourtant à l'impassibilité, s'éclaire d'un sourire tendre et fier. Délicieuses maternités qui rappellent les charmantes scènes des Della Robbia et de Botticelli, avec plus de laisser-aller jaseur toutefois, car, malgré le bel avenir dont rêve la maman japonaise pour son petit, elle n'adore pas en lui le Messie.

Kiyonaga s'était gardé des allusions politiques, des allusions sociales aussi ; il n'est pas trace chez lui de métiers au travail. Non, rien que des gens en fête dont la grande affaire est de se distraire et d'aimer. Outamaro, au contraire, bien que familier des oisives marchandes de sourires, se plait à représenter le peuple, et la sympathie saine, émouvante, avec laquelle il a observé la vie quotidienne des bêtes et des enfants, se retrouve dans les documents qu'il nous a laissés sur l'humeur des Japonaises à la tâche. Le jeu et la joie sont parmi ces femmes qui paraissent fort peu peiner : teinturières nettoyant dans un pré des bandes d'étoffes, paysannes cueillant des feuilles de mûriers, tisserandes, tireuses d'estampes [1]. Dans un cadre agréable, souvent en plein air, elles prennent doucement leur métier et se mettent plusieurs à la même besogne simple, car il est plus amusant et moins

1. Outamaro, suivant l'exemple de Harunobu, féminise la plupart des sujets. Ce sont des femmes qui tirent les estampes (C. IV, 164) ; ce sont des femmes qui, dans les romans célèbres, tiennent les rôles héroïques, cf. C. IV. 271.

Phot. Longuet.

COURTISANE AGENOUILLÉE

Collection Vever.

fatigant de besogner en compagnie. Affairées, il est clair que leur belle ardeur tombera vite ; inexpérimentées, une erreur leur est un prétexte à sauter, à s'écrier et à rire, comme dans cette délicieuse scène de cuisine où une fille souffle le feu dans un bambou avec tant de force que la fumée jaillit au nez de sa compagne[1]. Ce travail coupé de rires, de bavardages et de poses gracieuses, qui était de règle au Japon d'autrefois, quel contraste avec le travail de l'usine assourdissante et surchauffée où les descendantes des modèles d'Outamaro suivent aujourd'hui, languissantes, la marche inlassable de la machine ! Parfois, Outamaro s'est apitoyé sur les métiers les plus durs. Qu'on se rappelle le triptyque des Pêcheuses d'awabi[2], cette femme aux cheveux noirs et broussailleux, un lambeau d'étoffe rouge autour de son corps blanchi et déformé par l'eau, et qui, assise sur un rivage pelé, tâte la mer du pied avant d'y plonger, et cette autre, la chevelure ruisselante, qui, à peine sortie de l'eau, épuisée, allaite son petit. Il y a chez ces plongeuses une grande détresse... Heureuses ou malheureuses, ces ouvrières, chez Outamaro, sont vraiment des types populaires, un peu mastoques, aux chevilles épaisses, aux grands pieds, bien d'aplomb et vêtues pour travailler. Et si, sans y tâcher, elles sont charmantes sous le petit bonnet qui encadre leur chignon, c'est qu'elles sont jeunes et que d'étaler des étoffes au soleil ou d'y cueillir des fruits prête à la grâce.

*
* *

Chez un artiste réputé décadent, chez ce prétendu flatteur du mauvais goût populaire, un amour de la nature aussi franc, aussi enthousiaste, aussi minutieux, voilà qui déroute.

1. Cf. C. IV, 90.
2. Cf. C. IV. 83.

Il est vrai qu'Outamaro fut aussi et surtout un dévot de la courtisane, qu'il alla chercher au Yoshiwara plus des trois-quarts de ses modèles, et qu'il leur a prêté une structure paradoxale en son amenuisement; mais le Yoshiwara existait avant Outamaro et les plus grands artistes de l'Ukiyo-yé[1] en avaient déjà pris les courtisanes comme modèles.

Pourquoi furent-ils des peintres de la femme, et pourquoi glorifièrent-ils la femme des Maisons Vertes? La femme tient une grande place dans la civilisation du Japon; la richesse du pays, — riz[2] et soie, — est pour plus de moitié œuvre de femme; la littérature japonaise est surtout une littérature de femme; aux côtés du samuraï, la légende exalte fréquemment l'héroïsme de la Japonaise; l'art japonais a féminisé l'art chinois; le paysage japonais a des nerfs de femme... Parcourez un catalogue des œuvres d'Outamaro, vous lisez : *Six enseignes des plus célèbres maisons de saké, représentées par des femmes; Le saké, sept sortes d'ivresses dépeintes par des femmes; Les sept dieux du bonheur personnifiés par des femmes; Les six bras et les six vues de la rivière Tamagawa, représentés par des femmes*; *Courtisanes et geisha comparées à des fleurs; Femmes comparées à des paysages des environs du Yoshiwara; Neige, lune et fleurs représentées par des femmes*; *Femmes représentant les quatre saisons; Femmes représentant les douze heures du jour; Femmes représentant les cinquante-trois stations du Tôkaidô; Femmes représentant les douze heures du Yoshiwara*... Toutes les beautés de la nature, la femme les rassemble; et la femme dont rêve le Japonais, la femme bien

1. Moronobu : *Guide du Yoshiwara;* Masanobu : *Nouvelle Illustration des Jolies femmes lettrées du Yoshiwara;* Shunsho et Shighema-a : *Le Miroir des Maisons vertes;* Harunobu : *Les Belles Femmes des Maisons vertes*, etc.. etc. Goncourt note que Hayashi possédait plus de 200 livres concernant le Yoshiwara.

2. V. C. IV, 21, représentant Saotomi ou Uyémé, la femme qui s'occupe de la culture du riz. Selon la légende, le riz fut donné en cadeau au peuple japonais par la déesse du Soleil Amaterasu; depuis ce jour, sa culture a toujours été l'affaire des femmes.

vêtue et qui parle un joli langage, qui sait les manières et les nouvelles, la femme devant qui un homme reçoit ses amis et se divertit, la femme influente et dont il est fier, ce n'est pas la jeune fille, l'épouse, la mère, celle que la culture chinoise au Japon d'alors relègue dans l'ombre. Mariée sans qu'on la consulte, soumise à son mari et à ses beaux-parents, toute dévouée à ses enfants, rarement courtisée, rarement infidèle, elle s'efface, sourit et pardonne. Sa rivale de tout temps, ce fut la geisha, la courtisane, et surtout au temps désœuvré d'Outamaro.

Naguère encore, avant que le feu le détruisît, le Yoshiwara, docile à l'étiquette, gardait ses dehors de belle humeur et de bonne tenue. Mais le Yoshiwara d'il y a un siècle, avec ses deux mille cinq cents prostituées, auxquelles donnaient le ton quelques dizaines de courtisanes de haut rang, avec sa hiérarchie d'*oïran*, de *shinzô* plus jeunes et de *kamuro* presque enfants, avec ses fastueuses théories de robes éclatantes ; le Yoshiwara, hanté, non par les seuls habitants de Yedo, mais aussi par les princes et leurs délégués, hauts seigneurs, daïmyo, samuraï, qui étaient obligés, plusieurs mois par an, d'abandonner leurs provinces, leurs châteaux et leurs rizières pour venir à Yedo rendre hommage au Shôgun ; le Yoshiwara, miroir du Japon, où les femmes affluaient de toutes les provinces, se dévêtaient de leurs nippes, de leur patois, pour prendre un langage archaïque et des vêtements de cour ; le Yoshiwara, théâtre d'intrigues, de dramatiques histoires d'amour et d'incroyables dévouements romanesques ; le Yoshiwara tout en contrastes de splendeurs et de tristesses, de pureté et de déchéance ; le Yoshiwara où, dans la même enceinte, le long d'une rue bordée de maisons de thé si propres, si belles, que, selon l'expression de l'auteur du texte de l'Annuaire des Maisons Vertes, Jipensha Ikkou, on doutait « si l'on était sur la terre », le Yoshiwara où se côtoyaient des gens de tous rangs, bien vite rapprochés par les caprices

de la passion et aussi par le kimono uniforme, obligatoirement endossé à l'entrée des Maisons Vertes ; le Yoshiwara mouvementé, bariolé, cancanier, quel incomparable endroit où rêver pour des artistes !

L'héroïne d'Outamaro, c'est l'oïran de premier rang, une de ces filles du Yoshiwara dont Jipensha Ikkou dit qu'elles sont élevées comme des princesses. « Dès l'enfance, on leur donne l'éducation la plus complète. On leur apprend la lecture, l'écriture, les arts, la musique, le thé, le parfum (c'est-à-dire la recherche des différents crus de thé et de parfums). Elles sont tout à fait comme des princesses élevées au fond des palais[1]... » Déjà l'*Annuaire* gardait la réserve qui est de tradition chez les artistes de l'École populaire quand ils représentent la courtisane ; mais c'est sur les grandes estampes d'Outamaro qu'il faut la voir : détachée des menues anecdotes, le visage et le cou poudrés, les lèvres carminées, la mince, blanche et impassible physionomie ombrée par les cheveux, les sourcils et les cils noirs, et paraissant accablée par les hauts chignons hérissés de peignes, d'épingles et de fleurs, elle est vraiment une déesse. Voyez-la agenouillée, la tête mi-tournée vers la traîne de sa robe blanche à parements violets qui s'étale en queue de paon, les deux mains

1. L'Annuaire des Maisons Vertes (*Seiro yehon nen ju gioji*), — texte par Jipensha Ikkou, dessins d'Outamaro avec la collaboration de ses élèves, — est décrit en détail par Goncourt ; il offre surtout cet intérêt documentaire de grouper la plupart des scènes développées séparément sur les estampes : débuts d'une chanteuse, partie de cache-cache entre pensionnaires pendant l'absence de la maîtresse, prise de robes blanches le premier jour du huitième mois ; — les diverses étapes amoureuses : première entrevue, première connaissance, « connaissance mûre », puis le souper, le réveil à l'aube, l'homme contemplant, mélancolique, un paysage de neige, la conduite jusqu'à l'escalier d'où monte le jour naissant, et les adieux ; — enfin, les scènes de plein air : visites entre courtisanes, le deuxième jour de l'année ; exposition des femmes, la nuit, aux treillages de la maison, que les badauds regardent, la bouche béante ; plantation des cerisiers dans la « rue du milieu » ; fête des lanternes et procession carnavalesque ; contemplation de la lune. — Il y a beaucoup de discrétion, de poésie et même d'émotion dans ce tableau du Yoshiwara, mais les figures y sont petites et n'ont ni le style de dessin, ni le charme de couleur des figures des estampes.

Phot. Longuet.

LA COURTISANE HANA-OGI

Musée du Louvre.

ramenées sur la poitrine en un geste d'officiante[1]; voyez encore la courtisane Shinazuru de la maison Tchòsia, les doigts aboutés sur le manche de son éventail comme en un geste de prière[2], et cette autre les mains allongées sur une branche de fleurs dans un geste d'offrande[3]. Attitudes rituelles de prêtresses fardées et vêtues de clair sur fonds d'or, gracilité, douceur, réserve dans la grâce, caresse lointaine du regard, spiritualité quasi-religieuse : on dirait des princesses de miniatures persanes ou des madones de miniatures françaises...

Au plein jour la courtisane d'Outamaro porte une fragilité, une flexibilité, une pâleur, une somptuosité d'idole orientale : elle traîne la pénombre du sanctuaire avec soi. Habituée par une minutieuse étiquette à n'être abordée qu'avec précautions, familière par éducation avec un passé de légendes, consacrée au désir, au rêve, elle apparaît distante, et quand, au cours de ses promenades, elle côtoie les travaux ou divertissements rustiques de jeunes gens et jeunes filles cueillant des fleurs ou des fruits, elle ne se mêle pas à eux : en grand arroi, elle passe... Mais le miracle est que « cette princesse élevée au fond des palais » se trouve de plain-pied avec le paysage, qu'elle y paraisse naturelle, que ses gestes y trouvent des répliques, ses couleurs, des harmonies. Les plis de ses robes et de ses voiles amoncelés, leurs teintes franches ou rompues, les oiseaux qui les envahissent, la souplesse de mince herbacée qu'elle garde sous la gaine de ses vêtements, la rapprochent des paysages, tout plissés et comme engoncés dans des étoffes trop amples, sombres ou

1. V. pl. XXIV.

2. Cf. C. IV, 39.

3. V. pl. XXV, La Courtisane Hana-ogi tenant une branche fleurie de *yamabuki*. — Série : *Mitsu no Tamagawa*, Six courtisanes comparées à six aspects de la Tamagawa (cf. Harunobu). Ici, la fleur de yamabuki rappelle la Tamagawa grâce à un calembour, — la Tamagawa passant près d'un village du nom de Yamabuki.

éclatants sous leurs manteaux de pins ou d'érables, et dont les arbres se plaisent à minauder. Car au Japon, s'il y a des courtisanes d'apparat, il y a aussi des paysages d'apparat, forêts et eaux demeurées sauvages à côté de rizières apprivoisées, paysages-idoles dans ces îles adorées elles-mêmes comme des divinités, paysages réservés au rêve de la race qui, depuis des siècles, y vient méditer aux mêmes endroits : les *San Kei*, les trois paysages de l'Empire, — archipel de Matsushima, îlot de Miyajima, lagune de Ama-no-Hashidate, — les Huit Beautés du Lac Biwa, les jardins des grands temples de la secte Zen à Kyôtô... Paysages respectés, choyés, surchargés de légendes, sanctuaires d'un culte ésotérique, en marge du continent asiatique, au bout du monde, protégés pendant des siècles par la mer contre toute influence étrangère... Dieux ou femmes, toutes les idoles sont de plein air au Japon, où les anniversaires des fleurs comptent plus que les anniversaires des hommes, où les sanctuaires des divinités s'ouvrent en pleine nature, où le grand Bouddha de Kamakura, depuis que son abri a flambé, sourit parmi les arbres...

Une idole de plein air que relie au décor une subtile harmonie, — harmonie un peu trop subtile parfois à nos yeux d'Occidentaux qui sommes moins habitués que les Japonais à vivre au milieu de paysages, à y guetter, à y cueillir, au caprice des saisons et des heures, des symboles de notre destinée, mais harmonie toute naturelle au Japon où, depuis des siècles, grâce à une infinité de jolies concessions réciproques, à force de se contempler amoureusement, arbres, femmes et rocailles en sont venus à se ressembler, — harmonie encore subtilisée par la poésie d'Outamaro : gestes des danseuses et mouvements des pins, dans la Fête de la chaya, courbure des cueilleuses de kaki et des branches qu'elles ploient, frissonnement des pêcheuses d'*awabi* et de la mer, jaillissement et oscillations de fusées qu'ont les spec-

tatrices du Feu d'artifice, gravité droite des contemplatrices des iris dont les feuilles sont sabre au clair. Hanchements des pins, courbes des branches de kaki, frisson de la mer, jaillissement des fusées, rigidité des feuilles d'iris, — autant de thèmes chorégraphiques sur lesquels, inconsciemment, les courtisanes brodent des variations. Un détail du paysage, voilà le metteur en scène de ces promenades de femmes, qui sont toujours des entrées de ballets ; elles glissent à petits pas, quand, soudain, à la vue de ce détail surprenant, ces visuelles, d'un commun accord, sans s'être concertées, sans s'être au préalable rangées en files régulières, sans faire face à un public imaginaire, sans s'imiter dans leurs mouvements, — toutes, spontanément, s'accordent pour obéir à la même suggestion, où qu'elles se trouvent, en groupes inégaux, en lignes brisées. Chorégraphie naturelle et raffinée d'êtres gracieux comme des oiseaux, légers comme des éphémères, au moment où, brusquement surpris par un rythme, chacun, croyant encore être seul à le saisir, réagit à sa guise.

Et la couleur aussi chez Outamaro est pimpante, fraîche et sautillante. Ses paysages de plein jour sont des paysages de printemps, et, si les kimono des courtisanes ont des teintes riches et sombres d'automne, pour ne pas se confondre avec le décor clair, sur ces manteaux, aux tons d'arrière-saison, le printemps du paysage éparpille ses fleurs, ses oiseaux, sa brise. Les kimono d'intérieur, eux, sont généralement couleur de printemps, blanc de neige, rose de cerisier, vert de pousse de lotus, couleurs tendres et aqueuses, tons d'aquarelle ou de porcelaine de Chine. Harunobu avait une tendresse pour la neige [1], dont la candeur plaisait à la jeunesse naïve de ses héroïnes ; les belles plantes saines de

1. Outamaro, en bon Japonais, n'a tout de même pas dédaigné les effets de neige. Dans son livre *Waka Yebisu*, Poésies illustrées (1786), une planche représente des enfants roulant une énorme boule de neige ; une autre planche représente un magnifique paysage de neige sur lequel je reviendrai.

Kiyonaga poussaient en plein midi. L'heure d'Outamaro, c'est le crépuscule ou la nuit profonde, l'heure des scènes de moustiquaires, des ombres portées sur les cloisons de papier, l'heure des escapades aux lanternes, des visages mi-voilés, mi-éclairés[1], l'heure de la chasse aux lucioles, de la recherche d'une amie partie en escapade[2], l'heure des promenades en barque, l'heure où l'on s'attarde sur le bord de la Sumida à écouter le bruit de l'eau, le son des guitares, le sifflement des fusées d'artifice, — nuits profondes de l'été où l'on voit glisser des kimono pâles, des kimono sombres zébrés de hachures qui frémissent comme des feux follets, constellés de fleurettes qui scintillent comme des étoiles — figures claires d'une si impalpable beauté qu'on dirait des lumières[3]...

*
* *

Heureuse canaille, pour qui tant d'élégance eût été imaginée ! Nous ne connaîtrions d'Outamaro que ses animaux, ses maternités, ses métiers, d'une observation si juste et si fidèle ; nous n'aurions jamais vu aucune de ses figures de courtisanes, et nous entendrions les critiques nous répéter qu'il a passé sa vie au Yoshiwara, qu'il y a pris ses modèles, qu'il les a déformés pour plaire à un public asservi par ses plaisirs, — nous nous attendrions à trouver chez les femmes qu'il a peintes de la brutalité, de la bestialité, de l'arro-

1. V. pl. XXVI, L'Évasion nocturne de Kamiya Jihei, un marchand, et de sa maîtresse Koharu, une geisha. Série : *Jitsu Kurabé Iro no Minakami*, « Foi mutuelle, source d'amour ».

2. Cf. C IV, 167, Femmes avec des lanternes cherchant deux amants cachés. Interprétation dans le style populaire de la fuite contrariée du poète Ariwara no Narihira (IXe siècle), héros du *Isé Monogatari*, avec une dame de la cour.

3. V. pl. XXVII, Fête de nuit sur la Sumida. Cf. pl. XXXI, la Jeune femme chassant les lucioles, par Choki ; elle aussi a kimono clair se détachant sur fond de nuit.

Phot. Marty.

L'ÉVASION NOCTURNE DE KAMIYA-JIHEI
ET DE SA MAÎTRESSE

Collection de Me Léry.

gance, et non pas une telle décence et un si haut style, bref nous penserions qu'Outamaro est une manière de Sharaku. Or de la courtisane, il a fait une reine.

Pourtant, sa dévotion n'est point guindée, ni sourcilleuse ; il faut voir avec quelle malice enjouée il dépouille soudain de tout leur apparat femmes et paysages. Un de ses triptyques représente la grande baie où flotte l'îlot d'Enoshima [1] : ce ne sont que rocailles hérissées, caps biscornus, montagnes tourmentées ; mais voici que, tout au bout de la plage, sans un mot d'avertissement, hors des plis du paysage trop étoffé, s'élance, nu, lisse et schématique, le grand volcan, le Fuji-yama. Sur une autre de ses estampes, une femme, hors de ses manteaux tombés à terre, jaillit toute fine comme une tige effeuillée [2]. Un des charmes du talent d'Outamaro est dans de tels contrastes : il s'est plu à surcharger la fluette courtisane de huit ou dix robes, il l'a rembourrée, empesée, solennisée, mais, plus souvent encore, il a pris plaisir à jeter sur ses épaules tombantes de jolis kimono-châles, dont les plis se drapent sur la gorge et se nouent à la ceinture avec l'aisance des plus belles écharpes de David ou d'Ingres ; parfois aussi, de la chevelure bien huilée et lustrée, glisse sur le visage une mèche folle ; des draperies de cérémonie s'échappe un geste charmant de naturel, et sur les étoffes apprêtées s'éjouit un décor de fleurs simples. Au surplus, les occasions ne manquent pas où les traînes des courtisanes côtoient les manteaux de paille des artisans, où leurs chevelures hérissées d'épingles contrastent avec les petits bonnets posés un peu de côté sur la tête des travailleuses. Dans les rues du Yoshiwara, la foule des rustauds colle le nez au treillis des cages où trônent des femmes parées comme des infantes ; même opposition entre les bêtes : magnifiquement emplumées,

1. C. IV, 11. Les figures y sont encore traitées dans le style de Kiyonaga.

2. C. IV, 248. C'est une réclame pour un fournisseur des Maisons vertes.

il en est qui paradent à côté d'autres oiseaux qui semblent s'être dépouillés de leurs vêtements pour chasser plus commodément. C'est toujours la même fantaisie, la même souplesse de poète à varier le ton. Voyez dans le *Waka Yebisu*, Poésies illustrées, un paysage de neige. Un épais linceul blanc amollit les profils, assourdit les bruits, pèse sur les arbres. Deux hâleurs, tirent une barque ; en cette torpeur le moindre mouvement semble exiger un douloureux effort. Nous voilà reportés, de trois siècles en arrière, au grand style des paysages chinois que peignaient les Kano et le plus grand d'entre eux, Kano Motonobu. Par contraste, remarquez, du même Outamaro, une rivière bordée d'humbles maisons, et, sur un pont, un paquet de petits bonshommes et de parasols, tous massés dans le bas de l'estampe : d'un paysage propice par son calme et sa mélancolie à la méditation bouddhique, nous voilà passés en un coin de Yedo [1], tel que l'aurait croqué et mis en page un Hokusaï, un Hiroshigé. Entre ces deux extrêmes, voyez cette estampe qui représente une vue d'Ishiyama au clair de lune : pins tordus, rochers effilés, temple juché au haut d'un escalier, lac au clair de lune, — ce sont tous les éléments du paysage classique, composé d'après un modèle chinois, et, pourtant, c'est bien le Japon [2].

La déformation, par Outamaro, du type de femme imaginé par Kiyonaga, les critiques l'expliquent par la dépravation du public aux entours de l'année 1800. En réalité, elle répond à une différence profonde de sensibilité entre ces deux artistes.

1. C. IV, 60. Le pont Riyôgoku sur la Sumida. C'est la même gaieté populaire que dans la foule qui assiste au défilé des lutteurs, sur l'estampe de Shunsho.

2. Cf C. IV, 38. De la série *Omi hakkei*, Huit vues d'Omi. — Avant Outamaro, Koriusaï et Kiyonaga avaient peint de jolis paysages, en fond d'estampes ; mais Outamaro, disciple de Shighemasa et de Toyoharu, est le vrai précurseur des grands paysagistes de l'école populaire, Hokusaï et Hiroshigé.

Les héroïnes de Kiyonaga sont toujours un peu marmoréennes : elles se tiennent bien droites, une épaule légèrement inclinée, comme pour déterminer la chute de la grande ligne liquide de leur profil ; groupées, elles se font pendant, s'équilibrent, se balancent et se disposent volontiers en bas-reliefs. Très longues, beaucoup plus longues que la Japonaise du commun, elles conservent, néanmoins, un embonpoint normal. Kiyonaga, c'est le classique qui résume cent années de l'histoire de l'estampe, et qui mène à son point de maturité le type de femme dont ont rêvé tous les artistes de l'École populaire. Sa faculté maîtresse est un sens exquis des profils parfaitement purs ; il est le plus « grec » des artistes japonais ; il a la sagesse un peu grave des dessinateurs qui s'intéressent abstraitement au trait.

Après avoir allongé ses figures de femmes par goût des belles lignes droites, lancées du bout du pinceau, il avait enfermé cette longue graminée dans une gaine rigide, de peur qu'elle ne versât. Outamaro arrache cette herbe de sa gaine et tout aussitôt s'amuse à l'observer qui oscille et qui ploie. La ligne, il ne la traite plus pour elle-même, il l'asservit à son tempérament, à son rêve ; il la veut, non pas pure avant tout, mais surtout expressive. L'héroïne flegmatique de son grand devancier, il la doue de nerfs, mais aussi il l'exténue. Que l'on compare le Débarquement, de Kiyonaga, à la Promenade en barque, d'Outamaro, puis la Sortie nocturne du premier à la Fête de nuit ou au Pont sur la Sumida[1]. Les personnages se ressemblent, mais ils n'ont plus la même âme. La femme chez Outamaro ne jaillit plus aussi droite, elle s'étiole, se fane, se dessèche, se lignifie. Il a encore le goût des lignes onduleuses, mais le trait est parfois plus sec, plus schématique, plus sommaire, plus nerveux.

Par contre, la grande femme aux manières tranquilles et

1. La promenade en barque, C. IV, 10. — La fête de nuit (pl. XXVII). — Le pont sur la Sumida, C. IV, 173.

distantes, il la secoue, il l'anime, il l'égaye. La Promenade en barque, c'est sans façon : un homme enjambe le toit de la cabine, une femme trébuche sur le bord du bateau, une autre puise de l'eau, l'autre prépare le thé; toutes, étant occupées, oublient de processionner, comme faisaient leurs sœurs chez Kiyonaga. Sur le bord de la Sumida ou sur le pont Riyògoku, des enfants s'agitent parmi les femmes, et leurs petites tailles, à côté de leurs longues mères, brisent la ligne des personnages ; le Nettoyage d'une maison verte[1] est un tohu-bohu d'ivrogne qui s'affaisse, de rat qui détale, de coups de balais et de plumeaux et de cloisons qui paraissent s'écrouler comme un décor de théâtre pendant un entr'acte; la Fête dans une chaya, c'est l'agitation d'une kermesse en tous les coins de l'immense pièce, dont les paravents isolent les musiciens, les danseuses, les couples qui folâtrent, les scènes d'ivresse et de cuisine.

Chez Outamaro, la perspective est plus « précipitée », les personnages vus de plus haut ne sont plus tous placés à égale distance de l'œil de l'artiste, la scène est plus de guingois, elle a moins de noblesse, mais elle est plus animée. Et puis, il s'arrange toujours pour glisser dans son tableau un détail amusant : des personnages trahis par leurs ombres à travers les cloisons de papier, des coins de visage éclairés par le cône de lumière d'une lanterne, une femme mi-cachée par le voile d'une compagne, une figure vue en partie à travers les dents d'un peigne[2]. Telle de ses estampes est un chef-d'œuvre de malice : une fillette se hausse vers une jeune fille pour lui remettre un billet doux ; de l'extrémité de son chignon jusqu'à sa main qui glisse le poulet et à son museau tendu, il faut voir comme la petite officieuse est pénétrée de son importance, tandis que la grande feint l'indifférence : sa large

1. *Misoka Soji*. Nettoyage d'une maison du Yoshiwara avant le jour de l'an. C. IV, 122. — La Fête dans une chaya. C IV, 12.

2. Cf. C. IV, 98.

Phot. Longuet.

FÊTE DE NUIT SUR LA SUMIDA

Collection Vever.

manche où vient s'enfouir le minuscule billet paraît être vide, vide aussi de curiosité son impassible physionomie, mais la rouée est trahie par son autre main qui s'agite fiévreusement, et par l'inclinaison de sa tête pour entendre[1]. Et telle autre estampe, la Courtisane ivre[2], par l'affaissement de son corps en arrière et de sa tête en avant, par son air fripé, son regard fixe, ses mèches folles et sa bouche mauvaise, rappelle les physionomies des femmes de Sharaku. Outamaro, comme Sharaku, s'est plu à peindre de grandes figures et à les isoler sur fond micacé : de toute l'École, ce sont les peintres les plus curieux de la psychologie de leurs modèles et qui vont le plus loin dans l'expression des caractères. — Il est aussi d'Outamaro de charmantes petites estampes ou illustrations de livres, qui, par l'imprévu de la mise en page, le mouvement et la gaieté de la scène, l'air cocasse et bon enfant des personnages, annoncent Hokusaï[3]. Feuilletez les trois volumes du *Yehon Azuma Asotsi* (Promenade à Yedo), et les *Kiò guetsu bò* (Poésies sur la lune) : à la vue de l'astre apparaissant au-dessus des monts, des gosses trépignent avec l'enthousiasme qu'auront les pèlerins devant les Trente-six vues de Fuji.

On a reproché aux figures d'Outamaro leur manque d'expression, alors que nul artiste de l'École populaire n'a été plus féru de la forme féminine : le plus qu'il peut, il l'agrandit, il la représente en buste, il la contemple sur toutes les faces, il aime à en dessiner la nuque, tandis que le visage se reflète dans un miroir, et si les plus grandes têtes qu'il a peintes à la fin de sa vie paraissent plates et vides, c'est sans doute que, pour répondre aux commandes,

1. V. pl. XXVIII.

2. V. pl. XXIX. Série *Hokkoku goshiki no sumi*, Cinq couleurs de la contrée septentrionale, c'est-à-dire cinq aspects du Yoshiwara, situé au nord de Yedo.

3. Cf. C. IV, 60 et 61, le Pont avec les femmes et les enfants, et le Pêcheur à la ligne parmi les roseaux.

lui ou ses élèves les bâclaient, mais qu'aussi, étant donnée la convention d'impersonnalité qui est de règle dans l'art extrême-oriental pour les physionomies humaines, il était dangereux d'agrandir à l'excès le format des visages. Toutefois, de dimensions plus modestes, il est d'Outamaro toute une série de femmes à mi-corps, sur fond micacé et sur fond jaune, qui sont des chefs-d'œuvre. Jamais, encore, aucun artiste de l'Ukiyo-yé n'avait mis tant de soin à varier, chez ses modèles, la rondeur ou l'ovale des visages, les courbes des chignons bas ou des coques échafaudées, à dessiner les cheveux plantés en arcade sur le front, en pointes autour des tempes, un peu clairsemés à la racine, à indiquer les oreilles à demi cachées sous les ailes de la coiffure, à suggérer la délicatesse des mains, à noter les inclinaisons de la tête, légèrement renversée chez les courtisanes qui se rengorgent, penchée en avant et comme débridée, chez les femmes en déshabillé, à faire fuir les profils, pour noter des différences subtiles dans le modelé du visage, dans le bosselage du front, la dépression de l'arcade sourcilière, le renflement de la joue, la ligne du cou, l'attache de la tête aux épaules, le gonflement des seins; à grouper, enfin, sur une même feuille, des visages que ne distinguent que d'imperceptibles nuances de tempérament[1]. Devant l'onduleuse élégance de ces silhouettes aux profils si épurés, et dont le trait souple,

1. Cf. C. IV, 32-41, première série de portraits de femmes en buste, sur fond micacé. Série intitulée : *Fujo Ninso Juppin*, Dix femmes jugées sur leur physionomie (v. pl. XXX, Jeune femme regardant dans un miroir le laquage de ses dents). La tablette centrale du cartouche sur l'estampe C. IV, 41, loue les dispositions amoureuses de la « belle » représentée. Les visages ont encore la forme ronde que l'on trouve sur les premiers livres d'Outamaro.

Cf. C. IV, 62-73, deuxième série de portraits de femmes en buste, sur fond micacé : les visages ont déjà une forme plus ovale. Cf., par exemple, C. IV, 67, portrait de Naniwa Okita portant, sur un plateau laqué noir, une tasse en porcelaine jaune.

Cf. C. IV, 86-96, série de figures sur fond jaune, intitulée : *Toji zensei bijin soroï*, Sélection de beautés modernes. Cf. IV, 90, La Cuisine, et pl. XXIV, Courtisane agenouillée. Série : *Nishiki ori Utamaro-gata shimmoyo*, Nouveaux dessins de brocards d'Outamaro.

tantôt ténu, tantôt large, a la précision et la fermeté d'un trait de pointe sèche, on pense aux plus beaux kakémono chinois, aux sanguines de Watteau, aux crayons d'Ingres.

Enfin, il y a chez Outamaro une charmante sympathie pour les chagrins de ses héroïnes. Rarement, il les représente en compagnie d'un homme : auprès d'elles que les hommes ne fassent que passer, voilà ce dont elles souffrent : « Que de fois je me sépare de l'homme, dont je ne distingue plus l'ombre, sous la lune de l'aube ! » s'écrie, en une poésie célèbre, la courtisane Miyaghino. L'homme, tandis qu'elles le tiennent, elles le parent, le coiffent, le caressent ; elles le soutiennent quand il est ivre, lui passent son manteau en le reconduisant jusqu'à l'escalier, et parfois, à la dérobée, entre camarades, le ridiculisent. Mais, solitaires, c'est à lui qu'elles pensent quand elles s'étirent mélancoliques, à propos de lui qu'elles pleurent au reçu d'une lettre. Et devant le chagrin de la pauvrette tous ses entours sont pris de pitié : les kimono pendent accablés, les écharpes coulent comme des flots de larmes, et dans un coin de l'estampe, en cartouche, sous l'averse, le paysage aussi pleure[1].

Peintre d'insectes, de coquillages, d'oiseaux, peintre d'ouvrières à la tâche et de touchantes maternités, peintre de courtisanes, semblables à des princesses, et qui font sans cesse allusion à des légendes, peintre de paysages familiers et aussi de paysages classiques, Outamaro fut peut-être le plus doué de tous les artistes de l'École populaire, celui qui avec le plus de style a été le plus sensible à la vie sous toutes ses formes. Sa tendresse pour tout ce qui vit, ses estampes la gardent encore en sa fleur : teintes pâles qui suggèrent les tons des chairs, plissements des gaufrages, gazes dia-

1. Cf. C. IV, 254. La rencontre de deux amoureux, la nuit. Elle, pleure. L'estampe, dont le titre est « Pleurs dans la nuit », appartient à la Série des Huit vues d'Omi. Un cartouche, dans un coin, représente une averse sur un pin : c'est une des « huit beautés » du lac Biwa : Nuit pluvieuse à Karasaki.

phanes posées sur des vêtements à ramages, poudroiement nacré de certains fonds soyeux, laiteux, onctueux, tons laqués ou micacés de certains accessoires, — elle est encore là toute vive, cette tendresse qui lustre les noirs, les rouges, les verts, les roses, les blancs, les violets des kimono et des décors, couleurs toujours aussi limpides et humides qu'au moment où le pinceau chargé d'eau les posait sur le papier.

Les animaux, il les peint avec une amoureuse exactitude ; mais quand il s'agit de la femme, il entre dans la tendresse d'Outamaro une plus fervente et aussi une plus libre dévotion : entre toutes les formes adorables de la nature, elle est la Demoiselle élue, la confidente de ses songes. Sensuelle et charnue malgré sa minceur, elle sait poétiquement frémir. Avec elle, à propos d'elle, il rêve et, au caprice de sa rêverie, elle se déforme docile, prête à s'étirer, à s'évaporer presque, pour se modeler sur ses pensées les plus subtiles. Et lui, pour elle, imagine un jardin secret où l'abriter, un jardin dont les arbres, les eaux, la brise l'accueilleront gentiment, lui feront signe qu'ils la comprennent, qu'ils l'admirent ou qu'ils la plaignent, un jardin parfaitement docile à sa grâce...

« C'est la vraie peinture du cœur... », disait, à propos de son disciple, le maître d'Outamaro. Sans doute, c'est aussi avec leur cœur que les Moronobu, les Harunobu, les Kiyonaga, les plus illustres peintres de *bijin* avant Outamaro, avaient imaginé un type de femme qui leur plût, chacun à son gré, et sans jamais, eux non plus, s'être avisés de faire un portrait ressemblant des belles de leur temps. A côté de leur scrupuleuse observation de la faune et de la flore, les plus grands artistes de l'École populaire se sont surtout souciés de beau style, qu'ils eussent le goût du fantastique, macabre ou comique dans leurs portraits d'acteurs, ou de certaine grâce évanescente dans leurs portraits de jeunes filles ; mais

Phot. Longuet.

LE BILLET DOUX

Collection Vever.

l'héroïne de Moronobu est, encore et surtout, une figure d'histoire ; l'héroïne de Harunobu, malgré qu'elle conserve quelque ressemblance avec le type courant de la Japonaise, est déjà une figure de rêve : elle a la poésie de l'âge où les passions naissent ; chez Kiyonaga, le papillon s'est épanoui, singulier par sa taille dans ce pays de femmes courtes, mais, en son allongement de convention, il demeure impassible, n'osant trop s'envoler. L'héroïne d'Outamaro, la dernière venue, est, entre ses sœurs, la plus hardiment irréelle, tant elle est effilée, nerveuse, tendre, ailée... « C'est la vraie peinture du cœur » : Outamaro est, avec Harunobu, le plus poète des peintres de l'*Ukiyo-yé*. Son héroïne reste dans la tradition de l'École qui fut hantée par un type élégant et fragile, que, petit à petit seulement, elle s'enhardit à allonger ; il osa l'affranchir des derniers liens terrestres et lui prêter la forme la plus transparente au rêve qui travaillait les imaginations depuis plus d'un siècle. On n'alla pas plus loin ; mais en cette femme, dont les critiques occidentaux d'aujourd'hui déclarent qu'elle est ridiculement hors nature, le public, les artistes, tout le Japon d'alors, jusqu'au fond des provinces, se reconnut. Kiyonaga n'avait jamais rencontré pareil succès[1]. Sans doute, après Outamaro, les peintres

1. Qu'on relise la préface si juste dans son enthousiasme, que Toriyama Sekiyen écrivit pour le livre de son élève, les Insectes choisis (p. 138) ; et qu'on écoute sur quel ton de maître Outamaro parle de ses rivaux, dans les déclarations qu'il a inscrites sur deux très belles estampes qui doivent être de sa maturité. Cf. C IV, 93 et 94 (Le n° 94 est notre pl. XXIV).

N° 93 : « Voici un spécimen des *nishiki-ye* d'Azuma (les Provinces de l'Est, c'est-à-dire Yedo). Récemment on a vu paraître de misérables estampes, faites par des barbouilleurs, qui, de jour en jour, pullulent comme des fourmis. Ces estampes, qui prétendent imiter le style des maîtres, sont stupidement dessinées et hideusement colorées. Elles compromettent la réputation des vrais *nishiki-ye*, non seulement au Japon, mais encore à l'étranger (Outamaro fait allusion aux achats d'estampes faits à Yedo par des Chinois). La présente série des estampes est destinée à décourager, sinon à éduquer ces imitateurs. »

Et n° 94 : « Mon pinceau agile, si rapidement qu'il courre, créera les lignes gracieuses de Seishi (fameuse beauté chinoise : cf. la phrase de Okomura Masanobu sur les faucons de l'Empereur Kito et les pruniers du philosophe Linna, p. 51), tandis qu'un artiste médiocre, usât-il de

fournirent encore des portraits de femmes au public des villes populaires, Yedo et Osaka ; mais leurs estampes tournent à la gravure de mode avec trop de traînes, de ramages, de fleurs et de décors fantastiques. Yeishi, Yeisho, Toyokuni combinent Kiyonaga, Outamaro et Sharaku, mais, chez ces imitateurs, le style de leurs grands modèles perd sa pureté et sa force dans le papillotement des lignes et des couleurs. Parfois, entre ces redites, des chefs-d'œuvre : deux ou trois estampes de Yeishi et autant de Choki, représentant des belles au-devant d'un soleil couchant ou d'une nuit illuminée de lucioles[1] ; mais, après Outamaro, ce fut tout de même la décadence ; il avait épuisé l'intuition qui avait tenu en haleine, depuis un siècle, tant d'artistes. Toutes différences observées, toutes proportions gardées, Michel-Ange aussi, en qui se résume le génie sculptural de Florence, prépara la décadence de la peinture italienne...

A force d'être poète, Outamaro, à mi-chemin du rêve et de la réalité, dans le domaine de l'allégorie, par delà les siècles, les races, les civilisations, en dépit des différences de philosophie et de technique, s'apparente au Ronsard des *Amours*, au Musset des *Proverbes*, au Botticelli du *Printemps*, au Wat-

toutes les couleurs de la palette, ne produira qu'une œuvre qu'on sera vite las de regarder. Et si mes prix sont élevés, — aussi hauts que mon nez, — ce que je produis a une réelle valeur. On ne compare pas une Taiyu (courtisane haut cotée) avec une vulgaire Tsugimi (pierreuse). L'éditeur qui achète des dessins à bon marché perdra son nez. »

1. Yeishi (1764-1829) avait étudié chez un Kano : ce fut un transfuge des académies dans l'École populaire. Il était le cadet d'Outamaro de dix ans, et de Kiyonaga de vingt ans. On lui attribue l'invention de l'harmonie en violet, gris et jaune. Cf. trois belles estampes, C. v, 26-29.

De Choki (appelé parfois Nagayoshi), cf. de belles demi-figures sur fond d'argent, C. v, 112, femme fumant ; 111, femme devant le soleil couchant, et pl. XXXI, la Chasse aux lucioles. Remarquer le kimono clair sur le fond sombre comme dans les estampes de Harunobu et d'Outamaro (pl. XXVII). Le kimono est parsemé d'astéries, comme la nuit est constellée de lucioles.

Utagawa Toyokuni (1768-1825) peignit à la manière de Kiyonaga, d'Outamaro, de Yeishi, de Shunsho, de Sharaku. On le tenait pour l'égal d'Outamaro et, après la mort de ce peintre, il représenta la tradition classique en face de Hokusaï.

teau de l'*Embarquement pour Cythère :* c'est le même sens exquis du naturel en pleine convention, de la grâce en plein maniérisme, de l'instinct en plein raffinement, — tout cela concilié par une émotion souveraine, qui permet de reconnaître le style d'un Botticelli, d'un Watteau, d'un Outamaro au moindre trait de leur dessin. — Ce sont trois fleurs singulières que leurs héroïnes : poussées à l'entour de villes illustres, elles laissent percer sous leurs allures de plein air une sociabilité urbaine. *Bosco* toscans aux fruits d'or sur feuillage noir, vergers japonais aux cerisiers roses sur pins sombres, parcs de l'Ile-de-France qu'embrase le crépuscule d'automne, en ces paysages nous poursuivent encore les fantômes de ces belles, car, familières des cénacles de Florence, des réunions de poètes au Yoshiwara, ou des salons de Paris, elles ont prêté aux sites qu'elles hantèrent un peu de leur noblesse platonicienne, de leur évanescence bouddhique, ou de la grâce de leur marivaudage.

Comparez la Promenade sous les cerisiers en fleurs[1] au *Printemps* : ce sont les épithètes souvent données à la *Primavera* qui vous viendront en tête pour définir l'héroïne d'Outamaro : *snelleza*, l'agilité due à la finesse des membres ; *venusta*, le rythme des formes pures ; *morbidezza*, la délicatesse, la pâleur des chairs et du visage. Joie ailée de ces nerveuses, en qui l'on prévoit le découragement ; gestes précieux de leurs mains étroites et maigres, de leurs pas de danseuses ; lignes onduleuses de leurs draperies ; émerveillement de tout leur être : parmi ces personnages et ces décors emblématiques, circulent un air léger et une lumière radieuse ; des fleurs des champs, des fleurs de vergers, telles qu'elles viennent d'être arrachées et encore toutes vives, parsèment les voiles que gonfle le souffle du zéphyr, mais cet air qui court, ces fleurs qui volent, ces vêtements qui s'agitent, ces doigts

1. Cf. C. IV, 148.

qui se recroquevillent, ces mains qui se lient, ces pas qui piètent, ce rythme inquiet des attitudes et de la marche, c'est un émoi qui, en dépit de ses dehors naturels, est révélateur d'une poussée de rêve... Reprenez les jugements que rapporte Vasari sur la personne de Botticelli : *cervello si stravagante*, *inquieto sempre*, *fantastico*, *persona sofistica :* la curiosité de l'invisible, l'inquiétude de l'au-delà, le mélange de suavité mystique et d'ardeur voluptueuse, le goût un peu sophistiqué d'épurer, de sublimer une figure de femme, — tout cela n'est-il pas chez Outamaro, peintre du monde éphémère, aussi bien que chez Botticelli, illustrateur de Dante, converti de Savonarole ?

Quel rêve les étranges figures diaphanes des estampes laissent-elles donc transparaître ?

*
* *

Un long visage sur un long cou, de longues jambes, de longs bras, reliés par un soupçon de torse : l'héroïne d'Outamaro est toute en sens. Ses membres déliés et frémissants, à la fois peureux et avides de sentir, s'étirent, comme de mobiles et vibrantes antennes : elle s'avance sautillante, mais toujours en garde contre une surprise, ou renverse son buste, telle une mante religieuse battant l'air de ses pattes. Ses doigts, recourbés comme des soies vibratiles, paraissent si sensibles, même à longue distance, que la plus légère pression leur est une souffrance ; sauvages, ses mains avant de se poser tiennent le petit doigt levé, aux écoutes ; faibles, elles défaillent sous le poids d'un éventail, d'une pipette ou d'une lettre, elles appellent à leur aide tous les muscles du corps pour porter sur un plateau de laque une minuscule tasse de porcelaine ; elles ne sont à leur affaire que lorsqu'elles caressent, et surtout, quand, par contraste avec l'impassible physiono-

mie, elles se crispent, impatientes. Cette finesse et cette délicatesse des membres, cet air agité et inquiet, ces draperies demi-transparentes comme des ailes ou au contraire opaques comme des cuirasses, décorées de lignes brisées ou de courbes sinueuses, saupoudrées d'une poussière de couleurs dont les teintes doucement se dégradent, font penser à de fragiles et somptueux insectes.

Exceptionnelle en sa construction, cette grande sensitive est naturelle de manières : son amenuisement est ascétique, non pas son humeur : avenante, elle fait bonne figure à la vie. Elle est pleine de langueur, mais aussi d'inquiétude ; bien que souvent immobile, elle n'est jamais en repos : sous des dehors placides, ses nerfs la surmènent. Exténuée, elle est toujours prête à réagir ; d'une souplesse paradoxale, le corps et la nuque fléchissants, ses lèvres tremblant comme des pétales sous la rosée, on ne la sent pas solidement vertébrée : au lieu de tenir tête aux choses, de face et bien d'aplomb, elle se présente de biais, de trois-quarts, docile à se courber sous une invisible emprise. C'est la liane qui ploie, puis qui se redresse. Elle a le charme de sa nonchalance, une heureuse justesse de réflexes, une humeur égale, une parfaite entente des aîtres des maisons et des paysages où elle fréquente. Tout paraît l'accabler, robes, manteaux, coiffures, — son corps même. Léger et transparent, grand ouvert sur la nature, comme les maisons japonaises, ce corps « glorieux » n'est guère qu'un prétexte à une âme...

Ainsi équipées, ces femmes restent désœuvrées. Elles cueillent l'image qui les frôle, elles ne vont guère au-devant ; elles ne s'attaquent pas aux choses, elles s'y soumettent ; elles s'agitent pour ne rien faire et ce qu'elles font importe peu : pratiquent-elles un métier, elles ont l'air de jouer autour des ustensiles ; sortent-elles, elles paraissent s'offrir aux branches pour être elles-mêmes caressées ou cueillies...

A la maison, étendues ou accroupies sur des nattes, la liste de leurs occupations est bien vite dressée : lire, écrire des lettres, disposer des fleurs dans des pots, se parfumer, bavarder, se mirer, se laver, se peigner, jouer avec un enfant... Et quoiqu'elles fassent, elles ont l'air de penser à autre chose. Autour d'elles, rien ne justifie leur hypersensibilité ; la simplicité, la facilité, la monotonie de leur vie n'expliquent guère la complication et la simplification de leur exceptionnel organisme. Elles défaillent, accablées, dans un monde où il ne se passe rien. Qu'attendent-elles ? Quelle révélation se disposent-elles à recevoir dans leur être si peu adapté à la vie commune, si évidemment curieux d'intuitions rares ? Où sont-elles, avec leur air d'être ailleurs ? Distraites, à quelle voix prêtent-elles l'oreille ? D'où vient la brise qui les incline ? Souvent, dans le calme des salles d'exposition, j'imaginais les murmures, les odeurs, les visions flottant autour de ce petit monde d'autrefois : éclat de rire, bâillement, sanglot, cri de surprise, miaulement de chat, piaillement de gosse, craquement de boiserie, frottement de pieds sur les nattes, froissement de papier ou d'étoffes de brocart, gloussement de chanson, nasillement de *shamisen*, sonorité de porcelaine, bruit sec d'un couvercle de laque sur sa boîte ; une odeur de bain chaud, de chair mouillée, de fard, d'huile de camélia ; un parfum de tabac, de thé, de camphre, d'encens ; un luisant de chevelure ou de ceinture de soie : tout cela, bref, discret, étouffé... Quelle signification ces inquiètes aux écoutes prêtent-elles à ces murmures, à ces odeurs, à ces visions furtives ?

Elles paraissent surtout rêver. A quoi ? Parfois, sur les estampes, de leurs bouches un songe s'exhale, flottant dans une légère vapeur : elles pensent à une promenade parmi les fleurs ou sur l'eau, en compagnie de musiciennes, à un crépuscule passé dans une auberge au bord d'un golfe où

s'enfonce le soleil, où se lève la lune... Les fleurs, l'eau, la musique, le feu, — sensations très intenses et très brèves, surgissant si fortes et mourant si faibles dans le vide et le silence, — sourires des têtes roses des cerisiers dans un ciel neuf d'avril ; murmure de la marée sur la grève ; grelottement d'une corde de guitare en plein air ; éclat d'une lumière, le soir ; feu d'une luciole, la nuit... Ces femmes, observez-les dans un verger : elles tendent la paume de leur main à la pluie parfumée des pétales ; parfois, d'un geste brusque et délicat, elles les saisissent au vol. Geste révélateur, que cette saisie rapide, avide, du bout des doigts, d'une fleur, d'un insecte[1], — cette cueillette de l'émotion qui passe.

Les images subtiles que chasse ainsi cette grande sensitive, le jour les éparpille, la nuit les isole, — la nuit d'été profonde et mystérieuse, la nuit chaude qui concentre et exalte les odeurs, les sons, les lumières, — la nuit scintillante d'étoiles, piquée de lucioles, adoucie par la lueur paisible des grosses lanternes de papier. C'est l'heure propice à l'affût, l'heure où la sensibilité de notre belle se tourmente et s'aiguise, l'heure où confiante elle s'alanguit toute molle. Debout ou accoudée sur la traverse du pont Riyôgoku, regardant l'eau de la Sumida couler, elle ressemble sous son ombrelle à un haut pin parasol[2], et devant le feu d'artifice, son long corps lumineux serpente, sa coiffure constellée d'épingles éclate comme une fusée... Fusées, femmes-fusées, au-devant d'une ville flottante de barques et d'une ligne d'auberges tremblotant avec leurs lanternes au ras de la rivière, minutes d'illusion au milieu du battement des éventails, du bruit des guitares, du susurrement des mous-

1. Cf. C. IV, 148, Cinq jeunes dames et une fillette sous des cerisiers en fleurs, et C. IV, 183, La Chasse aux lucioles.

2. C. IV, 173, Le Pont : à gauche, un groupe de dames de la société ; au milieu, des femmes de marchands ; à droite, des filles du peuple.

tiques[1], — minutes qu'aime Outamaro, minutes où son héroïne, entraînée dans la danse des apparences, remplit sa destinée qui est de frémir...

« Image de femme de ce monde éphémère »... Les envolées d'oiseaux, les passages de voiles dans le vent, de la lune entre les nuages, l'épanouissement et l'anéantissement presque simultanés d'un feu d'artifice dans la nuit ou des fleurs au soleil, les caprices des risées, les bruissements des insectes chanteurs, l'appel triste du coucou, le ruissellement des averses, les pluies de pétales, c'est le rôle de notre héroïne de les guetter, de les saisir et de nous les révéler, car, elle-même image de l'Éphémère, elle ne vit que pour en contempler les symboles. Sinueuse, mais calme, elle reflète l'inquiétude des arbres, des nuages, de la lumière. Même détachée du paysage, elle continue d'en résumer les mouvements et l'humeur, ou plutôt dans les lignes de son corps et de ses draperies la brise, les eaux, la flore s'insinuent et passent rapides devant son âme stupéfiée de joie mélancolique. Même quand elle est enfermée dans sa chambre, on la croirait toujours au plein air : ses vêtements volent autour d'elle, les oiseaux les envahissent, les écussons se posent sur ses manches comme des papillons, et, sous la brise de l'éventail, les coques de sa ceinture et de sa chevelure sont de grandes ailes, toutes prêtes à prendre le vent. Le long de son corps mi-allongé, les écharpes coulent vertigineuses et lisses ; les plis du kimono à terre s'étalent en grandes ondes ; enfin c'est toujours aux arbres et aux fleurs que les poses et les parures de ces femmes ramènent la pensée, qu'elles hanchent comme des pins, qu'elles se redressent soudain comme des feuilles d'iris, ou qu'elles se courbent comme une fine herbacée. Jeunesse brève, mais toujours renouvelée,

1. V. pl. XXVII, Fête de nuit sur la Sumida.

Phot. Marty.

JEUNE FEMME REGARDANT DANS UN MIROIR
LE LAQUAGE DE SES DENTS
Collection du Pré de Saint-Maur.

éclat de fleurs qu'ont ces filles fraîches et parées et qu'on ne voit pas vieillir ; courtisanes dont les noms, les paroles, les poésies sont toutes en métaphores empruntées à la vie des fleurs, dont les promenades favorites sont pour aller voir les fleurs, dont les sorties professionnelles, comme danseuses, musiciennes ou courtisanes sont dites : aller « à la fleur », *hana*, dont les heures sont rétribuées par « un don de l'honorable fleur ». Des fleurs, sur les livres, annoncent leurs apparitions [1] ; leurs attitudes, sur les estampes, sont généralement esquissées par une fleur de décor : leurs kimono, quand elles rentrent de promenade, sont encore parsemés de pétales. Au hasard de leur vie elles ont des alanguissements de fleurs altérées, des airs timides de fleurs simplettes, des orgueils de fleurs composées et soigneusement cultivées, puis, c'est leur mort, comparée à la chute brusque du camélia... Inséparable compagne de ces femmes, une fleur, souvent, dans un coin de l'estampe, en cartouche, se glisse, comme pour rappeler aux courtisanes qu'elles sont placées sous son invocation.

S'étant laissé envahir par le paysage, avec lui elles s'écoulent, ou plutôt l'univers s'écoule à travers elles. Diaphanes, servies par les sens les plus fins, elles savent exprimer, par toutes les lignes de leurs corps, les frissons qu'elles reçoivent des êtres et des choses, ou, plutôt, c'est le même frisson qui court sur la peau de ces femmes et sur la peau de la mer ; c'est la même ivresse qui fait tituber les arbres et les belles, c'est le même fluide subtil qui anime et soulève leurs corps, balaye les ombres des terrains, déblaye le ciel

1. Le carré de poésie en tête du 1er volume de l'Annuaire des Maisons vertes est décoré d'une branche de pommier et d'une tige de camélia rouge ; en tête du 2e volume sont placés des chrysanthèmes et des feuilles d'érables. *Les Courtisanes comparées à des fleurs*, — titre fréquent dans l'*Ukiyo-yé*. Notons d Outamaro : *Yehon Shikino hana* (1801) (Fleurs des quatre Saisons) ; *Fuguengô* (1790) (Poésies sur les fleurs) ; *Haruno iro* (Aspect du Printemps)...

de nuages, efface les rides sur les fronts et qui répand, soudain, sur les êtres et les décors des estampes, une joie crépitante, comme une flamme chassée par le vent sur des bruyères sèches.

Ainsi captives de l'univers, bien plutôt que des portraits de femmes réelles, elles sont les figures d'une certaine philosophie, ces belles que certains juges occidentaux jugent dégénérées et inexpressives, mais qui apparaissent souverainement expressives, quand on les replace dans leur atmosphère de rêve. Par delà le silence et le néant de leurs occupations, avec tous leurs sens qui se dilatent au bout de leurs membres étirés, elles assistent, fascinées, au monotone et prestigieux écoulement des apparences, auquel toute race cultivée par le Bouddhisme est sensible. Elles aussi, dès leur enfance, ont été dressées à reconnaître dans les murmures des cascades, dans les teintes de l'automne, dans les chants de la cloche et dans les monologues inlassables des bonzes, sous les grands arbres des temples, le soir, l'hymne d'adoration au Bouddha : « *Namu Amida Botsu, Namu Amida Botsu* ! » En poète, bien plus mystique que décadent, Outamaro a brisé le dessin de ses devanciers pour créer une figure féminine qui fût à la mesure parfaite de cette philosophie ; il ne s'est attaché qu'à la représentation d'une âme *vagula, blandula*, dont l'enveloppe mortelle n'eût presque aucune consistance, aucun poids, aucun relief. Ce sont des mystiques campagnardes que ces héroïnes : par souci de leur destinée personnelle, elles ne se cloîtrent pas loin de la nature ; au contraire, elles l'adorent, et pâles, émaciées, elles ne se renient elles-mêmes que pour mieux en révéler l'essence métaphysique. Point de soubresaut, aucune lutte contre l'univers, une entière détente, un entier abandon... C'est la voile qui prend le vent, d'abord hésitante, puis, soudain, se penchant enchantée vers une voix mystérieuse, — voile dont l'inquiétude ou la certitude

révèle de très loin l'humeur de la brise, la couleur du temps.

Si l'on part de l'intuition métaphysique qui fut familière aux artistes de l'École populaire et à leur public, alors le type adopté par Outamaro paraît nécessaire et logique : toujours jeunes pour être plus agiles, ces corps dégraissés et dont les nerfs sont à vif, ces membres qui portent le plus loin possible des sens ardents à capter l'éphémère, ces figures dont la souplesse est affranchie de toute pesanteur, de toute rigidité, ces êtres sublimés, spiritualisés, qui se dissolvent dans les apparences qu'ils perçoivent et dont les émotions même se volatilisent. La tragédie classique mettait en scène des princesses pour que leur loisir leur permît d'être plus accessibles à des passions qu'auréolait leur dignité lointaine. Vraie princesse de légende, créature d'illusion, éphémère entre toutes les créatures éphémères, concentrant tout l'éclat de la vie, mais vivant dans l'amertume de la jeunesse qui passe, de la beauté qui se dissout, la courtisane japonaise, dispensatrice de volupté au sourire triste, était désignée pour être la prêtresse de l'Éphémère : « Ce soir, à qui sera la douceur de mon être, en ce monde passager, avec mon corps flottant[1] ?... »

Figures qui nous paraissent lointaines, dernières expressions d'une pensée qui, inspiratrice de l'art extrême-oriental pendant des siècles, après avoir été longtemps triste, aristocratique et silencieuse, est devenue gaie, populaire et chantante dans les îles du Soleil-Levant : c'est la grande trouvaille de l'*Ukiyo-yé*, peut-être la plus franche originalité de l'art japonais que la création de cette héroïne des estampes à la suggestion d'un sentiment bouddhique laïcisé. Leur perception de l'éphémère, les Japonais longtemps l'avaient exprimé dans la pénombre des sanctuaires, loin de la vie,

1. Poésie de la courtisane Azuma.

à l'écart des paysages, sous les espèces de Bouddha, de ses succédanés ou de ses imitateurs, Kwannon, Rakan ou bonzes, accroupis, les yeux mi-clos, la tête inclinée, les doigts aboutés, les oreilles closes, travaillant à se détacher des apparences vaines ; puis, toujours à l'imitation de l'art chinois, ils avaient représenté les passages des saisons en des sites consacrés de longue date à la rêverie, et dans chacune de ces scènes figurait un tout petit contemplateur, pour nous avertir que le paysage représenté n'était que la projection sur l'écran de l'univers de l'image que le bouddhiste se fait du monde. Mais cette haute spiritualité mystique, que l'on ne rencontrait que chez des êtres capables de méditation abstraite en des retraites choisies, voilà que les artistes de l'Ukiyo-yé l'ont répandue sur les foules de la banlieue de Yedo, et qu'ils ont confié à des courtisanes, en promenade sur les bords de la rivière Sumida, le soin de s'extasier sur l'évanescence de l'univers !

L'héroïne d'Outamaro a des origines lointaines : la sagesse hindoue, le style de l'art chinois ; sa silhouette épuisée de mystique dans un décor sans ombres témoigne que la vie et les sites dans ces îles sont teintés d'un reflet de la rêverie asiatique ; mais elle est née au Japon, elle ne pouvait naître que dans un paysage japonais où cette philosophie et cet art hautains ont appris à sourire. Outamaro est le dernier grand peintre de la courtisane idole, le dernier qui ait su résumer en une image idéale de femme le frisson devant l'éphémère. Depuis un siècle et demi, depuis Moronobu, elle allait s'affinant, se sublimant, au gré du rêve dont elle était l'interprète ; désormais, c'est fini de ses réincarnations au même âge, dans les mêmes divertissements, dans les mêmes paysages, — toujours plus immatérielle, — c'est fini du rêve qui avait animé et amenuisé tant de corps charmants. L'impalpable atmosphère où ils glissaient si fluides s'est alourdie. C'est à peine si, aujourd'hui, on retrouve épars quel-

Phot. Marty.

JEUNE FEMME ET SON PETIT GARÇON
CHASSANT LES LUCIOLES

Collection Kœchlin.

ques-uns de leurs traits chez les plus belles des *geisha*.

Notre personne, exigeante d'éternité, nous attache surtout, pour se rassurer, aux aspects permanents et solides de la nature ; la pensée de la beauté fugitive qui entretenait l'élégante tristesse des voluptueux antiques n'a jamais été pour nous, Occidentaux, qu'un frisson de luxe. Par les sens aiguisés de l'ondoyante femme-fleur d'Outamaro, écoutons le murmure de l'éphémère, habituons-nous à sa chanson douce... La chute des fleurs de cerisier devant quoi se pâme cette belle esthète lui est une invite à mourir silencieuse.

CHAPITRE V

HOKUSAI

HOKUSAI

La petite maison où Hokusaï[1] mourut en 1849 était son quatre-vingt-treizième logis. Depuis près de trois-quarts de siècle il besognait à vil prix pour des libraires, payant les

1. Hokusaï naquit à Yedo le 5 mars 1760 ; à douze ans, il est apprenti chez un libraire ; à quatorze, il étudie la gravure ; à dix-neuf, il est élève de Shunsho, le peintre d'acteurs, et signe *Katsukawa Shunro ;* puis il est le disciple d'un artiste de l'école Kano, et se familiarise avec les procédés de l'école Tosa sous la direction de Hiroyuki Sumiyoshi ; il connut certains ouvrages hollandais grâce à Shiba Kôkan et se pénétra aussi des traditions classiques de la Chine. Il a donc beaucoup appris, avant de s'affranchir de toute école. Jusqu'en 1804, il écrit en même temps qu'il dessine ; il signe *Mongoura Shunro*, puis *Sori*, puis *Taïto*, puis, à partir de 1800, *Hokusaï* et *Gwakiojin Hokusaï*, Hokusaï fou de dessin. A la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe siècle, il peint de délicieux *sourimono*, précieuses estampes dorées, argentées, gaufrées, qui, commentant une poésie, sont souvent des pièces de circonstance à l'occasion de la nouvelle année, à propos d'une représentation à bénéfice d'acteurs ou de geisha ; il publie des livres de promenades à Yedo et autour de Yedo, des illustrations de romans ; puis, s'étant fâché avec son principal collaborateur, le grand romancier Bakin, ses dessins paraissent sans texte La *Mangwa*, son principal album d'esquisses, dont le premier volume est publié vers 1812 et dont les derniers volumes (13, 14 et 15) paraissent après sa mort, s'échelonne sur plus de trente-cinq années. De 1814 à 1819 paraît le *Shashin gwafu*, son plus beau livre. Les premiers livres de la *Mangwa* résument la première période de son œuvre, avant le *Shashin gwafu ;* dès lors, le croquis humoristique, à la diable et bon enfant, est en partie délaissé pour un style à plus hautes visées et pour un dessin plus large et plus ferme En 1816, il signe : Hokusaï changé en *Taïto ;* en 1823, *Katsoushika I-itsu* et *Guetti Tôjin I-itsu*, I-itsu fou de la Lune. De 1823 à 1829 paraissent les Trente-six vues du Fuji ; vers 1827, le Voyage autour des Cascades (*Shokoku Takimegouri*, 8 planches) ; de 1827 à 1830, les Vues pittoresques des ponts des diverses provinces (*Shokoku Meikio Kiran*, 11 planches) ; vers 1830, les Cent Contes (*Hiaku monogatari*, 5 planches) ; vers 1830, les Images des Poètes (*Shika Shashinkiô*, 10 planches) et ses estampes d'animaux (Faucon sur un perchoir, Tortues dans l'eau, les Carpes, Grues et neige, Chevaux), les dix planches des Grandes Fleurs ; le livre « Les Cent Vues du Fuji » (*Fugaku Hiakkei*) est

dettes des siens, travaillant sans relâche, mais seulement à sa guise. Quinze ans auparavant, s'étant exilé de Yedo pour échapper à ses créanciers, il se plaignait « par un grand froid, de n'avoir qu'une seule robe, à soixante-seize ans », ajoutant tout aussitôt : « Mon bras n'a pas faibli ; je travaille avec acharnement ; mon seul plaisir est de devenir un habile artiste. » De retour à Yedo, vers 1842, il se cache : « Quand vous viendrez, écrit-il à un éditeur, ne demandez pas Hokusaï, on ne saurait pas vous répondre ; demandez le prêtre qui est emménagé récemment dans le bâtiment du propriétaire Garobei, dans la cour du temple Mei-ô-in, au milieu du petit bois. » Il ne restait jamais deux mois dans le même endroit ; il changeait de nom comme il changeait de place : on compte au moins neuf signatures différentes de lui. A l'article de la mort, à quatre-vingt-neuf ans, il écrivit une brève poésie, selon la coutume japonaise : « Oh ! la liberté, la belle liberté, quand on va se promener aux champs de l'été, l'âme seule, dégagée de son corps... » Mourir, c'était se remettre en route, pour dessiner encore... Sur sa pierre tombale, on inscrivit *Gwakiôjen Manjino Haka*, tombe de Manji, vieillard fou de dessin.

Il vivait il y a un peu plus d'un demi-siècle, et nous ne savons de sa vie que tout juste assez pour interpréter la médiocre estime des esthètes japonais à son endroit. Plébéien de naissance, il peint la plèbe de Yedo, la ville neuve ; or le goût des amateurs japonais, formé, voilà des siècles, parmi les nobles de Kyôtô, la vieille capitale, n'estime que les pièces admises de longue date dans les collections, kakémono, grès ou laques, tandis que Hokusaï

de 1834. En 1834, il signe *Manji*, et de 1836 à sa mort, Manji, vieillard fou de dessin. Il quitte Yedo de 1834 à 1839 ; il publie une série de livres sur les Héros et les Guerriers, en 1839, les Cent poésies expliquées par la nourrice (*Hiakuninn isshu ouwaga yetoki*) ; 27 planches seulement furent gravées, mais les esquisses des autres étaient terminées. Sa grande planche des arpenteurs est de 1848, un an avant sa mort.

Phot. Longuet.

ACTEURS ET CHANTEURS

Collection Bing.

travaille pour des graveurs qui, à de nombreux exemplaires, répandent son œuvre. — L'art japonais est un art d'ésotérisme et de secret; voilà plus de six siècles que l'école Tosa, plus de trois siècles que l'école Kano, de père en fils ou par adoption, survivent. Hokusaï leur est étranger; c'est un indépendant; il s'en vante; ses amis l'en félicitent : « Hokusaï ne ressemble à personne. Tandis que tous ses devanciers étaient plus ou moins esclaves des traditions classiques et des règles apprises, lui seul affranchit son pinceau pour dessiner selon les sentiments de son cœur, et il exécute vigoureusement tout ce que perçoivent ses yeux, épris de la nature[1]. » Il n'a fait que passer dans l'atelier de Shunsho; toute sa longue vie il travaille, solitaire, à perfectionner le style de son dessin, la technique de ses couleurs, et ses trouvailles, il les enseigne au grand jour. — L'art classique au Japon exige de la culture pour être entendu : il a des visées philosophiques; il est plein d'allusions poétiques. Hokusaï, lui, représente la vie populaire. Or, dans l'art classique au Japon, il y a une tradition de sérieux, qui vient de Chine[2]. La vieille noblesse japonaise ne riait pas; les gestes des daïmyo étaient raides et empesés comme les plis de leurs robes; leurs anciennes demeures ont gardé un air froid et ennuyé; leurs divertissements, — drames lyriques aux légendes toutes nimbées de bouddhisme; interminables cérémonies de thé, coupées de silences, de salutations et de promenades rituelles; arrangements de fleurs symbolisant des idées abstraites, — ne prêtaient guère plus à rire que les exercices d'un ordre religieux.

1. Préface de Hirata au livre *Shashin gwafu*. Comparer le ton de cette déclaration à l'éloge d'Outamaro par Toriyama Sekiyen (note 1, p. 138).

2. Cf. Herbert A. Giles, *An introduction to the History of Chinese pictorial art*. « La littérature chinoise n'accorde pas de place aux romans, comédies, ou écrits d'un caractère léger; de même, dans l'art chinois, les peintures doivent être dignes et sérieuses pour attirer l'attention des hommes cultivés. » (p. 90).

Au total, jugé selon les « canons » d'un art de « classe », Hokusaï est un « déclassé ». Le culte des goûts nobles, survivant à la stricte division en classes, explique encore aujourd'hui que les amateurs japonais ne collectionnent pas ses œuvres. Naguère, des critiques occidentaux[1], tout à leur fraîche découverte de l'art classique du Japon, et désireux de prouver que Hokusaï n'en est pas le plus grand représentant, n'ont vu dans son œuvre que ce qui paraît aller à l'encontre des traditions. Seidlitz résume ainsi leurs arguments : « C'est le réalisme sans style de Hokusaï, c'est-à-dire sans la subordination de l'observation de la nature à une conception plus hautement artistique, qui le fait paraître plus familier à l'œil européen ; mais c'est ce qui lui attira le dédain de son pays, dédain dont il eut à souffrir toute sa vie... La culture littéraire ne semble pas, non plus, avoir été son fort, et comme ses qualités sont des dons tout à fait naturels, il resta ainsi jusqu'à la fin de sa vie un artisan[2]... »

Or, tout au contraire, le respect de la tradition et le culte du style me paraissent évidents dans l'œuvre de Hokusaï, qui en sa vie de nonagénaire fut le témoin de presque tout le développement de l'estampe depuis Harunobu jusqu'à Kuniyoshi. Chez cet amuseur de la canaille, qu'il croque des bonshommes ou qu'il peigne des paysages, ce sont les qualités de rêve et de main des maîtres classiques qui m'émeuvent.

1. Fenollosa ; R.-Laurence Binyon ; W. de Seidlitz. — En France, le meilleur guide pour étudier Hokusaï est Edmond de Goncourt. Renseigné, enthousiaste, son livre est un catalogue raisonné de l'œuvre plutôt qu'un portrait de l'artiste, et, dans ce catalogue, une place trop grande est donnée aux romans illustrés dont les péripéties sont contées en détail, tandis que les œuvres plus caractéristiques sont très brièvement décrites. — Nous citerons d'après Goncourt les textes où Hokusaï a parlé de son art.

2. W. de Seidlitz. *Les Estampes japonaises*, pp. 201-202, trad. par P. André Lemoisne.

Phot. Longuet.

PAVOTS

Musée du Louvre.

*
* *

Sa biographie est brève, impersonnelle, mais son œuvre est une copieuse confession. La vie paraît avoir glissé sur sa personne ; elle envahit ses livres, ses estampes. Trente mille dessins ou peintures, quelque cinq cents volumes : le catalogue n'en sera jamais achevé. Le rêve des aînés de Hokusaï, Moronobu, Harunobu, Kiyonaga, Outamaro, se résume en une figure de femme dont le physique et la grâce sont inoubliables. Hokusaï ne se soucie pas d'une telle abstraction, d'une telle violence imposée à ses modèles : il les accueille pêle mêle, comme ils se présentent dans les rues de Yedo [1], marchands d'huile transvasant leur visqueuse denrée, étireurs et coupeurs de berlingots, dévots compères se versant des seaux d'eau sur la tête pour attendrir Fudo, le dieu guérisseur, passants que l'on devine flâneurs à les voir traîner leurs socques ou se préparer par des gestes frénétiques à de menues tâches. Et c'est la troupe des errants : jongleurs, avaleurs de sabre, mimes aux gestes ridicules, flanqués de récitants aux bouches largement ouvertes [2], masseurs aveugles, à la triste mélopée, moines quêteurs tapant sur leur petit gong, mendiants, aussi nombreux au Japon, il y a un siècle, qu'ils le sont en Chine aujourd'hui. Tandis que les campagnards vont en ville s'extasier devant les ponts de la Sumida et prendre un air de fête au temple d'Asakusa, les citadins partent en promenade ou en pèlerinage, le long du Tôkaidô, et ce sont des défilés de geisha, des processions de bonzes, des cortèges de daïmyo... C'est une nouveauté

1. Cf les livres *Toto meisho itiran*, Les endroits célèbres de Yedo, 1800 ; *Yehon azuma asobi*, Promenades à Yedo, 1802 ; *Yehon yama mata yama*, Monts et monts, 1804 ; *Sumida gawa iôgan ritiran*, Les vues des deux rives de la Sumida, 1806 ; passim, la *Mangwa*.

2. V. pl. XXXII, Acteurs et chanteurs.

dans l'Estampe que tout ce gentil peuple à la besogne ou en promenade, alors que vers 1805 les élèves de Shunsho continuent de peindre des portraits d'acteurs, qu'Outamaro et ses élèves inondent le marché de silhouettes de courtisanes.

Délicieuse fluidité de cette vie japonaise dans un pays calme. Tout le monde paraît heureux ; les routes sont sûres ; cavaliers et coltineurs y errent nonchalamment ; des pêcheurs à la ligne s'embusquent dans les rochers des baies. Le gouvernement des Shôgun Tokugawa ne badine pas : il a mis fin aux interminables guerres entre clans rivaux, et aux révoltes des nobles ; en paix depuis deux siècles, après quatre siècles de batailles, à peine, de loin en loin, entend-on parler d'une belle vengeance, à la manière des quarante-sept Rônin...

Pourtant, parcourez les romans populaires que Hokusaï a illustrés pendant vingt années, de 1805 à 1825 : ce ne sont, au cours de récits d'aventures, de vengeance, de jalousie [1], qu'engagements à cheval ou à pied, guets-apens, corps à corps, duels héroïques, assassinats, scènes de torture, harakiri, exposition de têtes coupées : au lieu d'éclats de gaieté, comme dans les scènes de la rue, des drames sanglants ; en place de physionomies insouciantes, des muscles gonflés ; plus de kimono d'étoffe floche drapant négligemment des gens mi-nus, mais des armures aux pièces rigides ; plus de ciels sereins, barrés par des nuages roses ; ce ne sont tout autour des héros que rayures de flèches, zébrures de sabres. L'esprit belliqueux des Japonais matés se revanche en imagination ; chaque jour, au reste, il aurait tôt fait de se réveil-

1. Cf., par exemple, *Shin Kasane guedatsu monogatari*, la Conversion de l'Esprit de Kasane, 5 vol., par Bakin ; *Shimoyo-no-hoshi*, les Etoiles d'une nuit où il gèle, 5 vol., par Tanehiko ; *Beibei Kiôdan*. 8 vol., par Bakin, 1813. — E. de Goncourt a publié de très longues analyses de quelques romans illustrés par Hokusaï, dans la *Revue de Paris* du 1er octobre 1895.

ler, si l'on n'y veillait : défense de sortir avec des armes nues qui pourraient exciter les ardeurs querelleuses, car en Satsuma un sabre tiré du fourreau, même pour une bravade, n'y doit rentrer qu'après un combat à mort. Le sabre à la ceinture du Samuraï, c'est son âme même... Hokusaï ne se lasse pas de cet héroïsme : sur la fin de sa vie, il publie des albums consacrés aux guerriers[1]. « J'ai pensé, dit-il en 1838, qu'il ne fallait pas oublier la gloire des armes, surtout quand on vit en paix, et, malgré mon âge qui a dépassé soixante-dix ans, j'ai ramassé du courage pour dessiner les anciens héros qui ont été des modèles de gloire. » Sabres au flanc, flèches empennées au dos, sourcils et moustaches retroussés, casque hérissé d'antennes, ses héros ressemblent sous le bronze et la laque de leurs jupes et de leurs corselets à de noirs crustacés ; autour de ces êtres quasi-mythiques, ce ne sont que pluies de traits, explosions de typhons ; ils luttent avec les éléments et avec les monstres, se jetant dans les flots à cheval, enjoignant à la mer de se retirer pour laisser passer leur armée, combattant des renards à neuf queues et des araignées géantes[2]... Nous voici, en pleine tradition, ramenés au style des Primitifs, alors que la bravoure japonaise s'entretenait de souvenirs tout chauds, et, encore plus loin, à la manière des anciens artistes de l'école du Yamato, et de l'école Tosa : d'ailleurs, au temps de Hokusaï, c'est l'armure du XIIIe siècle que l'on porte encore.

Que d'autres contrastes dans ce Japon tel que nous le

1. *Yehon wakan homare*, Héros chinois et japonais (1835) ; *Yehon sakigaké*, les Héros (1836) ; *Yehon Murashi abumi*, Etrier de Murashi (1836) ; *Yehon mushaburoni*, guerriers célèbres (1841).

2. « Je trouve, déclare Hokusaï, que dans les représentations japonaises ou chinoises de la guerre, il manque la force, le mouvement, qui sont les caractères essentiels de ces représentations. Attristé de cette imperfection, je me suis brûlé à y remédier... ».

voyons dans son œuvre : tout y est lumineux et souriant, et voilà qu'au cours des romans illustrés ce ne sont que possessions par des esprits, apparitions de fantômes. Voyez les cinq estampes du *Hiaku monogatari*[1] (les Cent Contes), cette lanterne de papier à figure de mort et qui se délabre comme un crâne se décharne, ce squelette soulevant une moustiquaire, ce serpent qui rôde autour de la feuille où est inscrit le nom d'un mort, cette ogresse grimaçante et cornue qui tient une tête exsangue d'enfant, ce spectre annelé comme un serpent, au-dessus d'un cuveau... Hokusaï, le « maître dessinateur des fantômes »...

Autre contraste : ses modèles, les petits boutiquiers de Yedo, les errants des grandes routes, ne pensent qu'à godailler ; or Hokusaï illustre la légende du Bouddha, la morale de Confucius : six volumes d'une Vie de Çakia Mouni[2], cinq volumes d'Exemples de piété filiale et de Modèles de sujets fidèles, et des livres sur l'Éducation des jeunes fils, sur l'Éducation familiale... Nous entrevoyons l'armature morale du vieux Japon. — Autre surprise : le Japon est un pays replié sur soi, en marge du monde, où les étrangers ne sont pas tolérés ; pourtant, dans l'œuvre de Hokusaï, le souvenir de la Chine poursuit nos insulaires : héros chinois dans les romans, poésies chinoises, paysages chinois où les nuages prennent la forme de dragons. Et aussi la civilisation de l'Europe, dont ils ne connaissent que des bribes par les Hollandais parqués dans l'ilot de Deshima à l'un des bouts de l'archipel, les intrigue et les hante : sur une estampe, on les voit qui stationnent devant une maison treillagée où sont installés des Hollandais à grands chapeaux et à culottes bouffantes ; sur une autre, représentant un levé de plans, ils s'empressent autour des instruments de précision comme

1. C. v., 311-315.

2. La Vie de Çakia Mouni est de 1839. Jusqu'à la fin de sa carrière Hokusaï eut le goût de la légende.

Phot. Longuet.

LE FUJI VU DE NIHONBASHI A YEDO

Collection du Vicomte de Sartiges.

des enfants autour de jouets nouveaux[1]. Au sixième volume de la *Mangwa*, Hokusaï dessine des profils et des coupes d'armes à feu, qui, dans la paix imposée par les Shôgun, sont objets de curiosité plutôt que d'usage... Témoin ce pistolet, où sous les deux chiens armés et menaçants, Hokusaï a figuré, dans le magasin vide, un petit saule, un clair de lune et une oie sauvage. Dessin émouvant par ce qu'il suggère : en 1853, quatre ans après la mort de Hokusaï, le Commodore américain Perry, par la seule menace de ses canons, brisera la coquille où le vieux Japon vivait enroulé. Et c'est bien pour défendre les saules, les clairs de lune et les oies sauvages de chez eux, qu'ils ont adopté nos armes...

Ainsi donc, rien qu'à plaire à son public populaire, rien qu'à en peindre les imaginations et les dehors, voilà Hokusaï, artisan sans culture, réaliste sans style, pris par la légende et par la manière des vieux maîtres.

Mais, dans ces romans, l'art de Hokusaï est peut-être de convention ; voyons donc ses livres d'esquisses, où sa fantaisie se débride ; ouvrons la *Mangwa*. C'est un répertoire qu'il a dressé pendant les trente-sept dernières années de sa vie. Les Japonais, à l'école des Chinois, ont pris le goût du répertoire-commentaire ; mais, vraiment, comme encyclopédie, la *Mangwa* paraît manquer de plan et de méthode. La consigne sur le seuil ne semble pas y être rigoureuse : les articles y entrent et s'y casent au petit bonheur. Dès les premières pages du premier volume, c'est une bousculade de la création entière, hommes, femmes, rochers, dieux, légumes, fantômes, bêtes, fleurs, monstres, — tout cela esquissé et colorié à la diable en trois tons, noir, gris et rose, et ne daignant ni s'installer, ni s'ordonner : les bêtes, les bonshommes, entrés en coup de vent, n'ont ni terrain pour les

1. Les arpenteurs, C. v., 356.

porter, ni fonds ni premiers plans où s'appuyer, et ils ont l'air de se sauver des pages, sans d'ailleurs que Hokusaï, qui le remarque [1], paraisse vouloir les retenir ; au contraire, il paraît ravi que dans son « miroir », comme on eût appelé son œuvre chez nous au moyen âge, la nature se reflète si vite.

Les premiers dessins de la *Mangwa* représentent des gamineries d'enfants ; tout au long du recueil, les hommes ont la même allégresse que ces gosses qui sautillent et se gourment : pêcheurs, constructeurs de bateaux, cultivateurs ont l'air de jouer autour de leur métier. Et les métiers sur lesquels Hokusaï revient le plus volontiers, de livre en livre, sont des métiers de force et d'adresse : faiseurs de tours, lutteurs à mains plates, tireurs à l'arc dans toutes les positions, cavaliers au trot, à l'amble, au galop ; escrimeurs à la lance, au bâton, au sabre, et leurs torsions de corps, de bras, leurs avances, leurs retraites, leurs voltes, leurs parades, leurs ripostes ; acrobates, équilibristes, nageurs, plongeurs, gymnastes et jongleurs, — tous virtuoses hantés par le tour à réussir et qui, sans y penser, donnent les mouvements les plus justes, les plus hardis. Puis, voici des déformations : des femmes, des hommes, gras, au souffle court, passant du bain à la sieste, et à côté d'eux les maigres, acharnés à se dépenser, alors que déjà leurs côtes trouent leur peau ; puis ce sont toutes les expressions que peuvent prendre des physionomies d'aveugles, depuis la torture morale jusqu'à la résignation, puis des monstres, *tengu* aux nez énormes et pauvres hères dont les cous soudain s'allongent, ou bien les

1. Cf. le 2e volume de *Riakougwa haya shinan*, Leçon rapide de dessin abrégé : « ... Je m'aperçois que mes personnages, mes animaux, mes insectes, mes poissons ont l'air de se sauver du papier. Cela n'est-il pas vraiment extraordinaire ?... Heureusement que le graveur Ko-izumi, très habile coupeur de bois, s'est chargé, avec son couteau si bien aiguisé, de couper les veines et les nerfs des êtres que j'ai dessinés, et a pu les priver de la liberté de se sauver... ». Le trompe-l'œil par le mouvement est l'idéal de la peinture extrême-orientale Les commentateurs chinois nous parlent de tigres si bien peints qu'ils effrayaient les bestiaux, et encore de mouches qu'on croyait prendre avec la main.....

fémurs... La *Mangwa*, c'est la contre-partie, l'interprétation populaire des grands livres consacrés à la légende : des truands y manient les armes des héros avec une frénésie toute classique ; des monstres débonnaires y rappellent les hideuses apparitions des romans ; des processions de bonzes, des promenades d'autels portatifs, tirés par des coolies qui hurlent, y parlent de bouddhisme...

Et les critiques qui dénient tout style à Hokusaï d'insister sur ce réalisme caricatural [1] comme sur sa qualité maîtresse et sa trouvaille personnelle. Mais dans l'art japonais le goût de la déformation ne date pas de Hokusaï. Que l'on se rappelle les statuettes en terre de la tour du Horyû-ji (de la première moitié du VIIIe siècle), et, en peinture, les caricatures de bonzes et d'animaux par Toba Sôjô [2], au début du XIIe siècle, les foules s'ébahissant devant des miracles ou des incendies, telles que les ont représentées les artistes de l'école Tosa [3], les scènes des rues, exécutées par des contemporains de Matabei pour le château de Nagoya, et les croquis de Masayoshi [4]...

Au surplus, Hokusaï donne dans la caricature bien plutôt par curiosité du mouvement que par goût de la satire. Chez lui, aucun mépris de la vie ; du comique, de la bouffonnerie, parfois de la mélancolie, toujours un étrange mélange de réel et d'irréel, une titubation de rêve. Et puis l'homme tient une si petite place dans la nature ! Les rugosités des roches, l'échevèlement des vagues offrent autant d'intérêt que nos grimaces. D'une page à l'autre de la *Mangwa* on change de

1. Cf., pl. XXXII, les acteurs et les chanteurs.

2. Cf. *Shimbi taikwan*, Selected relics of Japanese art, vol. I et IV, caricatures d'animaux ; vol. VII, le miracle de Vaisranava, et vol. XIII, caricatures de bonshommes dont les pieds sont accolés, dont les cous sont liés par une ficelle et qui, face à face, essayent de se dresser, tandis que l'assistance s'esclaffe. — Rapprocher de cette composition un croquis de Hokusaï dans son recueil *Hokusaï fouzoku kokei hiakku*.

3. Par exemple, Mitsunobu (1434-1525).

4. Kitao Keisai Masayoshi est le créateur de la Méthode du dessin abrégé, *Riakougwa shiki*.

règne : voici des quadrupèdes de tout poil, de tout climat; tous les vols, toutes les poses des oiseaux, toutes les sinuosités des poissons ; puis de frêles saules hérissés par le vent, de vieux pins se courbant vers la terre, de jeunes pins imprudents se penchant sur l'eau ; des légumes, des herbes ; puis des silhouettes de côte dans la brume au clair de lune, les divers mouvements de la mer ; presque tout un livre sur des modèles d'architecture, des ponts de tout style, des maisons groupées autour d'une pagode s'étirant de chaque côté d'une route sinueuse, des ustensiles domestiques, les différentes pièces d'une armure, d'un harnachement, des armes à feu, et des lanternes, des escaliers, des rocailles pour décorer les jardins... Et toutes ces formes sont jetées à la hâte, pêle-mêle ; on passe de l'animé à l'inanimé, de l'énorme au minuscule, et partout ce ne sont qu'ébauches : jambes, bras, pattes, ailes qui remuent, qui battent, qui s'agitent, fragments de paysages surgissant, puis s'abîmant dans la brume, — curiosités d'un instant... On dirait les coulisses de l'univers, un incohérent musée de germes. C'est la vie gâcheuse, mais indéfinie. On ferme les quinze volumes, un peu étourdi, mais animé d'un rythme allègre, porté par cette force même qui, en ces milliers de croquetons, lance les lames à l'assaut des rocs, les samuraï contre leurs ennemis, fait virevolter les gymnastes, fuir les oies sauvages, — visions fugaces, formes sommaires, à travers quoi apparaît l'universel mouvement.

L'occasion de la *Mangwa*, c'avait été, dit-on, un entretien que Hokusaï, de passage à Nagoya, eut avec son ami Bokousen sur le dessin : « Or nous avons voulu que ces leçons profitassent à tous ceux qui apprennent le dessin, et il a été décidé d'imprimer ces dessins en un volume. » Ce premier livre fut suivi d'une douzaine d'autres, l'entretien se prolongea pendant trente-sept ans à bâtons rompus, au hasard

Phot. Longuet.

LE FUJI VU D'UMÉZAWA (PROV. DE SAGAMI)

Collection du Vicomte de Sartiges.

des observations, mais avec la volonté ferme et méthodique, chez ce fantaisiste de Hokusaï, de ne s'intéresser à travers les déformations de métiers, de professions, de monstruosités, à travers toutes les formes animales, végétales et minérales, qu'au mouvement. Car cet homme si primesautier, qui passe si vite d'un sujet à un autre, qui change d'élément, qui est sur terre, puis en l'air, puis sous l'eau, qui abandonne un croquis de manant pour une esquisse de fleur, d'oiseau, de poisson, puis qui quitte notre monde pour suivre ses imaginations, — cet artiste capricieux et toujours en éveil a des arrêts subits, des retours, des insistances. Tenacement il s'essaye à saisir l'essence de chaque être et à faire de son dessin une libre, souple et franche calligraphie inspirée des plus belles formes de la nature. Les commentateurs chinois nous parlent d'un vieux peintre de la dynastie Song qui, « chaque matin, avant l'évaporation de la rosée, se promenait dans son jardin, examinant soigneusement une fleur, la tournant et la retournant dans sa main, puis préparait son pinceau et la peignait », ou d'un autre qui installa derrière sa maison un jardin et un vivier avec des rochers, des bambous et des roseaux, et y éleva des oiseaux aquatiques pour les contempler en mouvement et au repos, ou encore d'un autre qui pour mieux observer les poissons vivait presque avec eux dans l'eau [1]. Hokusaï a l'esprit de ces grands curieux de jadis ; sur une planche du *Shashin Gwafu*, Études d'après nature, il a représenté un Japonais accoudé sur une petite table, les deux mains croisées sous le menton, l'éventail tombé à terre près d'une coupe vide de saké, en contemplation devant des papillons : c'est l'attitude du sage chinois, adorant dans une demi-ivresse les symboles de sa vie éphémère. C'est l'attitude même de Hokusaï. Dans la *Mangwa*, dans l'*Imayô sekkin hinagata*, Modèles des peignes et des pipes

1. Cf. Giles, *op. laud.*, pp. 97, 98, 104.

à la dernière mode, il ne se lasse pas de dessiner des cailloux, des rocailles, des rochers, il s'intéresse aux diverses formes de la houle, de la vague[1]. L'influence de ces schémas tirés de l'observation des contacts entre la mer et la côte, est évidente dans le style de son dessin, à la ligne tantôt lisse et onduleuse comme les « vagues de la mer », tantôt rugueuse, anguleuse, comme les « arêtes des rochers ». Le *Shashin Gwafu*, son chef-d'œuvre, est le triomphe de la ligne qui a la grâce, l'élan, la force des volutes de l'eau houleuse, tandis que, le plus souvent, dans les croquis de la *Mangwa* par exemple, qu'il s'agisse des muscles des gymnastes, des haillons des bonzes, des manteaux de paille des campagnards, ou d'une branche de vieux prunier, le dessin est brisé, nerveux, tout en petits traits accolés qui donnent aux silhouettes un aspect hérissé et raboteux de roc.

C'est que Hokusaï n'a jamais cru qu'il suffit de regarder la nature pour la voir, ni, pour la bien peindre, de la représenter telle qu'il la voyait d'emblée : à propos de chaque être, il a la patience d'en analyser l'attitude ou le mouvement familier, puis. petit à petit, il s'exerce à les recomposer pièce par pièce, allant du simple au complexe, et cela de souvenir, loin de la nature, puis, une fois qu'il sait par cœur l'ensemble de la forme et du mouvement, il les dessine d'un coup, sans reprises, hardiment.

Depuis l'âge de six ans, déclare-t-il en tête des Cent Vues du Fuji, j'avais la manie de dessiner la forme des objets. Vers l'âge de cinquante ans, j'avais publié une infinité de dessins, mais tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté. C'est à l âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la structure de la nature vraie des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et des insectes. — Par conséquent, à l'âge de quatre-vingts ans, j'aurai fait encore

1. L'école classique des Kano a souvent peint les vagues déferlant sur des rocs ; Hokusaï interprète la volute de la vague et son écume griffue à la manière de Kano Motonobu et de Kano Tannyu.

plus de progrès ; à quatre-vingt-dix ans, je pénétrerai le mystère des choses ; à cent ans, je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant...

Écrit à l'âge de soixante-quinze ans par moi, autrefois Hokusaï, aujourd'hui Gwakiô Rôjin, le vieillard fou de dessin.

Un tel style de dessin étant fondé sur une analyse vraie de l'essence des choses, Hokusaï s'est proposé toute sa vie de l'enseigner. Comme tout Extrême-Oriental, il pense que l'éducation est assez puissante pour amener tous les hommes à une haute moyenne de goût et d'habileté. Un an avant sa mort, il publia *Yehon saïshiki tsou*, Traité du coloris, où il dit qu'il a fait ce petit volume « pour apprendre aux enfants qui aiment à dessiner, la manière facile de colorier..., publiant ce petit volume à bon marché, dans l'espoir que tout le monde pourra l'acheter, et donner à la jeunesse l'expérience de ses quatre-vingt-huit ans ». Et il ajoute : « ... Pendant quatre-vingt-quatre ans, j'ai travaillé indépendant des écoles, ma pensée, tout le temps, tournée vers le dessin... et si j'arrive, un jour, à donner une suite à ce volume, je mettrai les enfants en état de rendre la violence de l'Océan, la fuite des rapides, la tranquillité des étangs et, chez les vivants de la terre, leur état de faiblesse ou de force... » Et dans le *Rio-kugwa haya shinan*, Court chemin des études de dessin sans professeur, il déclare : « Ce livre apprend le dessin sans maître. On a emprunté les lettres, les caractères de la calligraphie, pour rendre l'étude plus facile à l'élève. Dans chaque dessin, la marche du pinceau est indiquée par le numérotage, afin que les enfants puissent retenir l'ordre de la marche[1]. » Et ce sont des croquis de

1. Cf. encore *Riaku hayashinan gwado itati keiko*, Méthodes de dessins, où le modèle est décomposé ; *Hokusaï Sogwa*, Dessins rapides de Hokusaï, 1820 ; *Man-ô sôshitsu gwafu*, Album de dessin cursif de Man-ô, 1843 ; *Yehon saishikitsu*, Méthode de la couleur sur les dessins, 1847 ; *Hokusaï gwafu*, Dessins de Hokusaï, 1849. En 1817, il avait publié un livre qui

lanternes, de fleurs qu'il faut répéter plusieurs fois comme un apprenti pianiste répète des gammes ; ailleurs , des croquis indiquent la position que doit avoir la main quand elle tient le pinceau.

Précieuses confidences que ces méthodes de Hokusaï qui enseignent la peinture comme nous enseignons l'écriture, en décomposant à l'aide de jambages, de carrés, de ronds, le modèle non pas vivant, mais dessiné par le maître, puis en le recomposant partie par partie, — s'il s'agit d'un oiseau, le bec d'abord, puis le bec avec l'œil, puis le corps, puis les plumes, — en tenant la brosse comme le maître, en changeant de brosse comme le maître, car une ligne dessinée par un artiste japonais ne se peut reproduire qu'en adoptant la manière même dont la main l'a tracée. Quel culte fervent d'un beau style, quelle haute idée de son art, quel entraînement de la mémoire chez ce prétendu artisan sans culture et exécutant d'après nature, et qu'elles sont touchantes les paroles du vieillard fou de dessin, avant de mourir : « Si le ciel me donnait encore dix ans... ; si le ciel me donnait

ressemble à la *Mangwa, Yehon hayabiki*, Dictionnaire rapide des sujets, qui classe tous les motifs de dessins, représentés par de minuscules personnages, sous la première lettre de leurs noms. Les deux plus beaux livres de Hokusaï sont *Shashin gwafu*, 1819, qui contient de très belles figures, des fleurs, des paysages, et *Ippitsu gwafu*. 1823, Dessins d'un coup de pinceau, qui est d'un style moins ample que *Shashin gwafu*, mais d'une virtuosité éblouissante.

En plus de ses modèles de dessin, Hokusaï a publié des modèles d'art décoratif Pour avoir une idée complète de son art, il faut feuilleter les trois volumes du *Imayô sekkin hinagata*, Modèles des peignes et des pipes à la dernière mode. Dans le petit carré, qui doit s'enrouler autour du tuyau de la pipe, dans l'arc surbaissé du peigne, il fait beau suivre la fantaisie d'Hokusaï qui en minuscules tableautins enclôt la nature entière : bêtes, domestiques, dragons, calmes clairs de lune sur les lacs, assaut des vagues contre la côte... Il n'a point eu besoin de modifier son style ; il est né décorateur, comme Kôrin qui fournissait des motifs aux laqueurs, ou Kenzan aux céramistes. Cf aussi *Syosayoku yehon katsusika sin hinagata*, Modèles de l'architecture et des métiers 1836 , où l'on trouve des modèles de toits, de bâtiments pour la cloche bouddhique, de ponts en cordages, etc. ; *Banshotu Zukô*, 6000 dessins pour les métiers, 1835; *Kwatchô gwaden*, Modèles de dessins pour fleurs et oiseaux.

1. *Hitorigeniko*.

Phot. Longuet.

ORAGE AVEC ÉCLAIRS AU PIED DU FUJI

Collection Diéterlen.

encore cinq ans de vie... je pourrais devenir un vrai grand peintre ! »

Nous avons peine à admettre cette réduction en formules des mouvements les plus fugaces de la nature, cette lente préparation d'une notation instantanée, et surtout que le don d'improviser, chez Hokusaï, ait été l'œuvre d'une longue patience. Ses esquisses qui laissent à ses personnages leur allure propre ; les formes mêmes de son dessin, si simplifiées, si dégraissées, si sublimées qu'elles ne suggèrent plus qu'élan : est-il possible que tout cela n'ait pas été exécuté d'après nature ? Au vrai, Hokusaï n'aurait pas ainsi dessiné s'il n'avait été l'homme d'une tradition. Les oiseaux qu'il a peints en plein vol, c'étaient sans doute tous les oiseaux qu'il avait observés lui-même, mais c'étaient aussi les oiseaux tels qu'ils avaient été interprétés depuis des siècles par les vieux maîtres chinois et japonais, depuis que Kou K'ai-tche avait assigné comme fin à la peinture de noter « le vol du cygne sauvage ». — « La peinture est un monde à part, déclare le préfacier du *Hokusai gwashiki*, Méthode de dessin de Hokusai, et celui qui veut y réussir, doit connaître par cœur la diversité des quatre saisons, et avoir au bout des doigts l'habileté du créateur... » L'habileté du créateur ! Pendant soixante-dix ans, à travers des encyclopédies d'esquisses, exercer sa main et sa mémoire, devenir à son tour un créateur de formes parfaitement transparentes à une poésie et à une philosophie qui ne parle que d'universel écoulement... Une vie de centenaire est trop courte pour un tel rêve !

*
* *

Dans sa préface à la *Mangwa*, Hanshu Sanjin dit : « Les traits et l'extérieur des hommes expriment admirablement leurs sentiments d'espérance et de désillusion, de souffrance

et de joie ; mais les montagnes résonnantes et les torrents mugissants, les arbres qui frémissent et les plantes ont aussi leur caractère particulier, et les oiseaux, les reptiles et les poissons, tous sont pleins de force vitale, et nos cœurs se réjouissent de considérer une telle splendeur de bonheur répandue par le monde... » La force vitale, tel est le vrai, le seul modèle de Hokusaï : s'il disloque ses bonshommes, c'est pour la montrer qui les anime, bien plus que pour se moquer nommément de tel ou tel d'entre eux, les pauvres, qui pullulent et s'agitent, tels des éphémères dans un rayon de soleil. Mais s'il veut rêver à plein devant cette force, il se détourne des petits hommes et la contemple dans les fleurs, les animaux, les paysages. Alors il ne raille plus.

Voyez la série des dix *Grandes Fleurs :* on dirait les sœurs de l'héroïne d'Outamaro, comparée si souvent elle-même à une fleur[1]. C'était une figure d'exception par l'allongement de ses jambes, de ses bras, de son cou, terminés par des sens avides et peureux de sentir. Sa souplesse à se courber sous la brise, les ondulations de son corps et de son visage couronnés d'une large coiffure, sa grâce et son sourire impersonnels rappelaient une fleur sur sa tige, et l'on songeait que sa jeunesse en fleur se fanerait demain. Voyez les iris de Hokusaï[2] : leurs longues feuilles ploient sous le fardeau des corolles ; voyez encore les hanchements des lis, les uns épanouis,

1. Cf. C. v, 303-310. — Dans le *Yehon saishiki tsu*, Hokusaï, parlant d'un ton d'aquarelle, *le ton du sourire*, dit qu'il « est employé sur la figure des femmes, pour leur donner l'incarnat de la vie, et aussi employé pour le coloriage des fleurs ».

2. Voir aussi les beaux iris du *Shashin gwafu*. — De l'observation des fleurs, aussi bien que de l'observation de la houle et des rochers, Hokusaï a tiré des enseignements pour son dessin. Cf. la préface du *Santaï gwafu*, où Shokousan-jin exprime ainsi la pensée du peintre : « Dans la calligraphie, il y a trois formes, et ce n'est pas seulement dans la calligraphie que ces trois formes existent, c'est dans tout ce que l'œil de l'homme observe. Ainsi, lorsqu'une fleur commence à s'épanouir, sa forme est, pour ainsi dire, une forme rigide ; lorsqu'elle est défleurie, sa forme est comme négligée ; lorsqu'elle tombe à terre, sa forme est comme abandonnée, désordonnée. »

les autres encore en boutons, et qui rappellent les *bijin* à tous les âges ; observez la soumission au vent des pivoines, des pavots [1], qui clament de leur calice grand ouvert leur angoisse de mourir... Ardeur de tous ces pétales à s'élancer vers l'azur, à boire la lumière, à frémir de toutes les soies qui les veloutent, désir qui s'étire avant de retomber las, geste de l'héroïne d'Outamaro, inactive et fleurie, attendant l'amour, sentant rôder la mort... Déjà les liserons et les pivoines ont perdu leur premier luisant ; ils se recroquevillent, se sèchent et se roulent ; déjà une feuille d'iris a été mangée par une sauterelle. Émotion et mystère du passage de la vie à la mort, et aussi de la mort à la vie, symbolisés par ces fleurs de Hokusaï. Sur la branche d'un vieux prunier qui gisait écailleux comme un dragon couché et que l'on croyait mort, une fleur, miracle de fraîcheur rosée, est éclose, radieuse image du renouveau après l'engourdissement de l'hiver [2]...

Les fleurs nous rappellent les belles et leur mélancolie devant la brièveté de la vie ; les animaux, dans l'œuvre de Hokusaï, nous rappellent l'homme, mais en plus beau, car chez eux l'instinct jaillit plus sûr, plus fort, le mouvement est plus aisé, plus décisif : or c'est d'instinct et de mouvement que Hokusaï est curieux. Les hommes, il les désosse, puis les plie comme s'ils étaient de caoutchouc ; les animaux, jamais il ne les déforme. Parfois, malicieusement, il en souligne la maladresse ou l'aisance selon qu'ils sont ou non

1. Voir pl. XXXIII, les Pavots.

2. Sourimono de jeunesse (C. V, 194). — Comparer, dans le *Shashin gwafu*, la fleur de prunier, collée à la branche et comme hésitante, avec la fleur de cerisier plus détachée du tronc, plus confiante, parce que plus tardive. — Voir encore une vieille souche de prunier qu'on a coupée et pansée avec un morceau de toile ; autour de l'ancêtre mutilé, jaillit une postérité de rejets fleuris. — Par leur style, ces grandes fleurs de Hokusaï font penser aux plus belles fleurs des grands Chinois : « Les peintures de Huang Sien (époque Wutai), disaient les commentateurs chinois, sont pleines d'inspiration, mais manquent un peu d'habileté ; celles de Tchao tchang (époque des Song du nord) sont habiles, mais manquent d'inspiration. Hsü Hsi (xe siècle), en tous points, surpasse ces deux artistes. »

dans leur milieu : c'est ainsi qu'il s'amuse sur deux estampes à opposer l'extrême lenteur embarrassée de la tortue sur un rocher, à sa légèreté, faiseuse de grâces, quand elle est dans l'eau. Mais toujours il admire l'effort chez l'animal : il ne se lasse pas d'esquisser les coups de queue et l'œil dilaté de la carpe remontant le courant ; il s'ébahit devant la carapace d'une langouste comme devant l'armure d'un héros, et il prête aux antennes du crustacé l'hypersensibilité qu'Outamaro mettait au bout des doigts de ses belles. Et comme l'attaque du dessin est toujours franche et juste, qu'il s'agisse du bec et des serres chez un aigle ou de la mollesse dodue d'un canard mandarin ! L'animal, pour Hokusaï, quelle mine de mouvements et encore à peine exploitée, tant il y a à découvrir dans l'eau, sur terre, au ciel. Les bêtes qu'il a peintes ne nous sont pas inconnues, c'est la même faune que chez nous, mais vue par d'autres yeux. Dans notre art d'Europe, il y a l'animal domestique qui porte le collier ou la selle du maître ; il y a l'animal mythologique, symbole de force, de charme, d'activité, — aigle, colombe ou abeille, — mais les humbles, les sauvages, ceux qui sont trop petits pour notre taille, trop indépendants pour notre usage, coquillages cachés dans le goëmon, insectes tapis dans l'herbe ! Si Hokusaï avait pu connaître le microscope, il aurait dessiné des microbes, il en aurait tiré des ornements pour pipes ou peignes, lui qui a composé des décors avec des clous et avec des agrafes !

L'animal, la fleur sont de plain-pied avec le paysage chez Hokusaï ; l'homme n'y est pas d'emblée à son aise. Il n'est pas le même à la ville et à la campagne : à la ville, sédentaire, il s'agite ; à la campagne, errant, volontiers il s'arrête ; à tous les tournants de la route, devant le volcan sacré, les pèlerins des Cent vues du Fuji s'exclament, s'entraînant les uns les autres à l'enthousiasme, oubliant presque

Phot. Longuet

LE FUJI VU DE LA MER, PAR MAUVAIS TEMPS, A KANAGAWA

Collection Kœchlin.

de s'entremoquer, saisis de respect devant la majesté de la montagne, et, de leur taille minuscule, agrandissant le paysage[1].

Chez les peintres des belles, Harunobu, Kiyonaga, Outamaro, le décor, au second plan, accompagne de grandes figures, et les belles par leurs gestes, les arbres par leurs hanchements, se commentent les uns les autres. Chez Hokusaï, le petit personnage résume encore par son attitude le sentiment qu'inspire le paysage, mais c'est le paysage qui a la parole. Les peintres de *bijin* travaillaient déjà depuis un siècle et demi quand apparurent les grands paysagistes de l'Ukiyo-yé, Hokusaï et Hiroshigé. La grâce fuyante de la nature s'est reflétée dans les attitudes des courtisanes avant d'apparaître sur les paysages eux-mêmes. De même la peinture bouddhique avait représenté Bouddha et ses imitateurs avant de peindre des sites conformes aux sentiments bouddhiques.

Les paysages des premières œuvres de Hokusaï, estampes et sourimono du début du XIXe siècle, on les reconnaît aisément ; c'est la banlieue immédiate de Yedo, les rives de la Sumida, le golfe, les environs du Fuji, le Tôkaidô, la route entre Yedo et Kyôto[2] : on ne peut plus regarder ces lieux, aujourd'hui, sans les voir avec l'œil même de Hokusaï : au reste, il semble qu'ils n'aient rien de mieux à faire qu'à ressembler aux images adorables qu'il en a laissées. Rappelez-vous : le bord de la rivière à Kyôto, à la fin d'une chaude journée d'été ; au loin, des collines, des maisons ; de-ci de-là, sur la rive, des rochers, des cailloux, de petites tables sur

1. Les personnages des premiers paysages de Hokusaï (Le pont ; Ouvriers travaillant sur la rive de la Sumida ; Tissage en plein air, C. v, 161, 182, 185), n'avaient pas cette inquiétude : menu peuple, paisible et bonasse, dont les gestes s'accordent avec le paysage modéré qui paisiblement l'entoure.

2. Les Vues de Yedo sont de 1799-1804 ; Le Tôkaidô de 1803. Cf., parmi les sourimono, Une rizière, Visite au sanctuaire d'Inari, et surtout la Collation au bord de la rivière de Kyôto, C. v, 146, 203, 145.

lesquelles s'accroupissent ou dansent, au son du shamisen, de joyeux soupeurs en compagnie de geisha, — tout cet espace, si au ras du sable, de l'eau, des nuages et de la ligne tendre du crépuscule tendue sur l'horizon, qu'il paraît tout près de s'enliser, ou de sombrer sous le flot, ou de glisser dans la nuit. Heure limpide au fond de cette vallée abritée du vent, où la brise, la rivière et les promontoires viennent expirer sur le sable, — Japon étalé, détendu, à la peau heureuse, où il fait bon vivre...

Mais avec les Trente-six et les Cent vues du Fuji, avec les Cascades et les Ponts, avec les Dix Poètes, avec les Cent Poésies, le Japon assoupi se réveille de sa sieste et se dresse [1] : les petites vagues des baies sablonneuses se creusent en grande houle qui assaille des roches accores ; l'intérieur du pays se hérisse de montagnes ; en place du profil horizontal de la Sumida, c'est le ruissellement vertical des cascades ; nous quittons le bon pays surpeuplé du bord de mer, les paysages un peu assoupis de la banlieue de Yedo, pour nous enfoncer dans une solitude de volcans-fantômes, de rochers musclés, de ponts vertigineux, de torrents fous, de cascades étourdissantes et de nuées inquiètes. Loin d'une nature de tout repos, douce aux habitudes de flânerie, nous entrons dans la retraite d'un paysage d'exception, d'émotion-choc et qui donne à rêver. — Cette transformation du paysage de tous les jours en un paysage propice à la méditation, voilà qui bouleverse nos boutiquiers de Yedo et qui change nos magots en poètes [2].

C'est le charme et le sens profond des Trente-Six et des

1. Noter sur les estampes ou les sourimono de jeunesse, le format en largeur du paysage ; noter au contraire, dans les Cascades, dans les Images des Poètes, la fréquence du format en hauteur.

2. Cette hausse du style apparaît encore, si l'on compare les sourimono de jeunesse représentant des fleurs (par exemple les chrysanthèmes surplombant une haie, C. v, 142) avec les Grandes Fleurs ; les sourimono de jeunesse représentant des animaux (par exemple les Tortues à terre et la Langouste, C. v, 170 et 201) avec le Faucon parmi les Fleurs, les Grues dans la neige

Cent vues du Fuji que ce passage aisé du familier au mystérieux, du style populaire au style héroïque[1]. Le Fuji est vraiment un citoyen de Yedo ; il en est le plus notoire flâneur, ce qui n'est pas peu dire ; à tous les coins de rue on le rencontre qui inspecte. Sans crier gare, il apparaît minuscule comme un tas de riz au bout de la Sumida, puis entre les perches d'un chantier de bois de la banlieue, puis sous un pont ; il rôde autour des temples aux cornes recourbées, près des guettes à incendie, au-dessus des maisons, entre les bandes d'étoffe qui sèchent après la teinture. Ses niches distrayent les artisans : le voilà au beau milieu d'une cuve sans fond dont un tonnelier est en train d'assembler les douves ; en plein carrelet qu'un pêcheur tire de l'eau ; juste au-dessous d'une énorme solive que des scieurs débitent ; le voilà entre les jambes d'un bûcheron agrippé à un arbre ; silencieux, il entre dans une maison que l'on aère, jette son ombre sur la cloison de papier, et pousse la malice jusqu'à se refléter dans la coupe de *saké* qu'un brave s'apprêtait à déguster tout seul ! Il est partout où l'on s'amuse, le septième jour du septième mois entre les banderoles des bambous, au printemps dans les tonnelles, et, sur toutes les routes, il est le compagnon des trimardeurs, des cavaliers, des rônin, des paysans et des

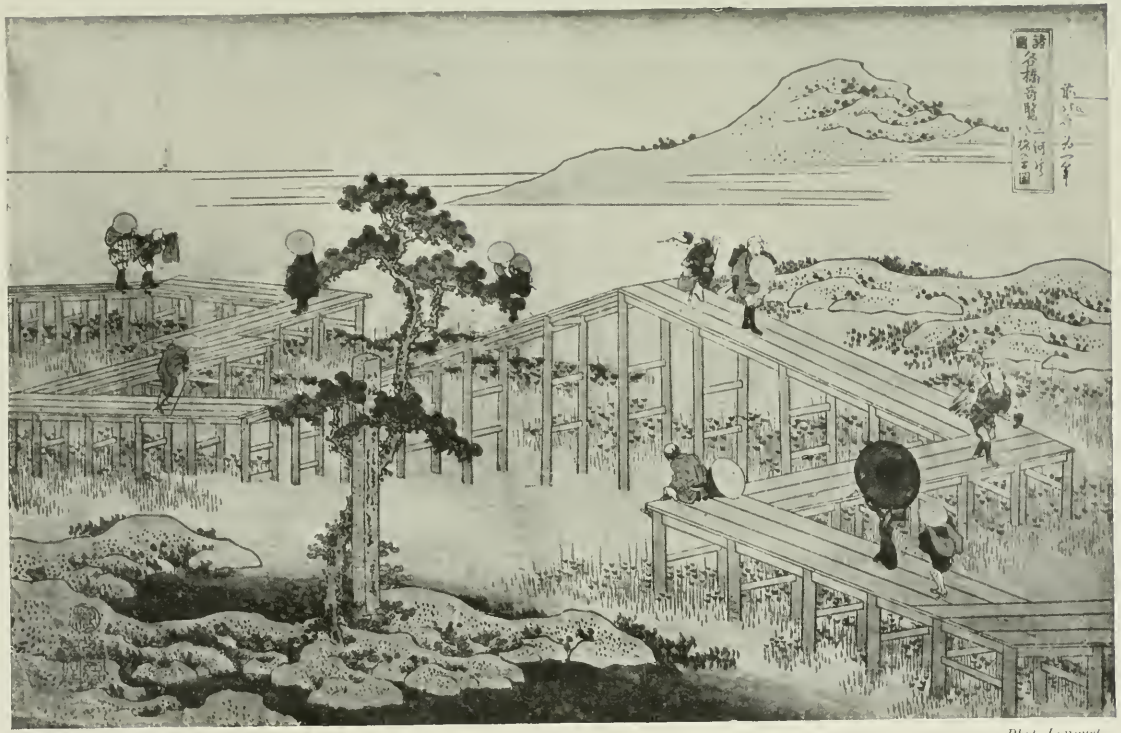
(C. v, 316 et 320). Ce passage du ton familier au ton épique, le premier livre et la première série d'estampes où on le saisisse sont le *Shashin gwafu*, 1814-1819, et les Trente-six vues du Fuji, 1823-1829. Hokusaï est dans sa soixantième année. — Comme dessinateur de croquis populaire, il se rattache à la tradition de l'école Tosa ; comme peintre de fleurs et d'animaux, aux grands maîtres chinois qui ont illustré le genre *Kwacho*, et, — plus près de lui, au Japon, — à Kôyetsu et Kôrin pour les fleurs, aux premiers Torii pour les animaux ; enfin, comme peintre de paysages, à la Chine et aux imitateurs japonais du style chinois, les Kano, et aussi à Kitao Keisai Masayoshi, qui, dans ses albums, a laissé d'admirables esquisses de paysages.

1. Cf. C. v, 237-284. Le livre des Cent vues, postérieur aux estampes des Trente-six vues, est d'un pittoresque plus plaisant. L'homme y compte plus que dans les Trente-six vues, où le paysage est plus développé.

pèlerins. Et toujours il cherche à plaire : s'encadre-t-il entre les pins tordus du vieux Tôkaidô, il est rugueux et sourcilleux ; entre les cerisiers en fleurs, il est lisse, candide, un rien rosé.

Goguenard, plaisant, joueur de bons tours... assurément; mais il sait garder son quant à soi, et personne n'a l'idée de le traiter en égal, car à l'occasion il marque bien les distances. Voyez-le sur une estampe ; un canal, deux quais garnis d'entrepôts, de jonques surchargées de ballots et de passagers; au-dessus des toits, la campagne que domine un château fort, puis les nuages, puis, au-dessus des nuages, le Fuji ; stricte hiérarchie des classes au Vieux Japon : commerçants, artisans, cultivateurs, samuraï... et le volcan sacré[1]. Il a tôt fait de fausser compagnie à ses compagnons de jeu, les hommes, au niveau desquels il s'amusait à se rapetisser, et quand il se replie sur soi, il dédaigne pèlerins, passants, travailleurs, buffles, chevaux, voiles qui de très loin frangent son domaine; retiré de la vie humaine, lilliputienne et comique, il reste en face des seuls éléments : alors les processions de ses contreforts remplacent les cortèges des pèlerins; les envols de grues, les passages des voyageurs[2]; les rapides du Fujikawa, le calme courant de la Sumida; des champs de lave noire, des marécages herbeux succèdent aux rizières apprivoisées, et ce n'est plus dans les yeux de ses contemplateurs ou dans leur coupe à saké, c'est dans les lacs qui le ceignent que le Fuji se mire. Désormais, il n'a plus figure d'un petit tas de riz, débonnaire, monochrome et lisse, que c'était un jeu de dénicher perdu dans le fouillis d'énormes premiers plans. Tout en lave et en neige, rugueux, tel un grès sur lequel un émail lisse aurait coulé, il règne en maître, et, sur les terrains contractés qui le soutiennent, il étale sa

1. V. pl. XXXIV, Le Fuji vu de Nihonbashi à Yedo.
2. V. pl. XXXV, Le Fuji vu d'Umézawa (Province de Sagami).



Phot. Longuet.

LE YATSU HASHI (PONT AUX HUIT DÉTOURS)

Collection Vignier.

grande courbe schématique, comme un fauve pose la patte sur sa proie.

Puis il s'isole encore, tout à la contemplation de son essence. Dans la brume des vallées, à ses pieds, des forêts sombrent ; les nuages, qui sous la forme d'un dragon essayent de le dévorer ou de l'étrangler, glissent à ses pieds, mous comme des voiles ; la foudre contre lui se fracasse[1], et, gigantesque écran dressé sur les plaines du ciel, il cache le soleil et la lune.,.

Jonques courant sur la mer[2], papiers et chapeaux s'éparpillant sur les rizières, cerfs-volants s'élevant des villes[3], grues s'envolant des marais, nuages s'essorant des vallées, — apparences vaines auprès de son immobilité. Bramements du cerf, à l'automne, hurlements des chiens à la lune, cris du faisan sous la serre du faucon, bourdonnement des métiers au travail : qu'importe à son impassibilité ! Cèdre énorme que plusieurs pèlerins ne peuvent cercler de leurs bras ; pin millénaire, chevelu comme un ancêtre, l'échine courbée, les branches inquiètes et tâtonnantes au-dessus de leurs béquilles : qu'est-ce que ces symboles de force, de durée auprès de son inusable jeunesse ! Il n'a pas besoin de béquilles, il se dresse tout fier ; selon la légende, il est né d'un coup, achevé parfait, et chaque matin à l'aube il jaillit radieux hors des contreforts qui l'engoncent. Le sommet rosé au coucher du soleil, couleur brique au crépuscule, brun sombre au milieu de l'orage, bleu-vert dans la nuit : les couleurs dont il se vêt et se dévêt ne l'entament point. Son aspect varie au gré des lointains ou des imaginations de ses contemplateurs, mais il persiste dans son essence, dans sa forme. Il est, et,

1. V. pl. XXXVI, Un orage avec des éclairs au pied du Fuji.

2. V. pl. XXXVII, Le Fuji vu de la mer, par mauvais temps, à Kanagawa.

3. Cf. C. V, 280, Le Fuji vu des magasins Mitsui dans le quartier Surugacho à Yedo.

autour de lui, sa masse crée du vide, son immobilité du mouvement.

Familier et lointain, protecteur et distant, le Fuji tel que l'a peint Hokusaï est un dieu. Non loin du volcan sacré, à Kamakura, se dresse en plein air une autre divinité géante, le *Daï Botsu*, le Grand Bouddha. C'est un moine gras, au sourire doux, et qui est entouré d'auberges et de pèlerins ; mais qu'on le regarde longuement, qu'on se hausse jusqu'à lui, on le voit qui s'élève au-dessus des petits hommes ; sa tête bouclée voisine avec la cime des forêts, il sourit aussi largement que la vallée ensoleillée, les nuages effleurent ses yeux mi-clos... Malgré ses dehors humains, c'est vraiment une force de la nature que ce Bouddha, tandis que le Fuji, malgré sa silhouette de volcan, apparaît comme un sage... Source de rêve, source de vie, tous deux, on les adore ; ils sont parfaits, ils sont heureux, ils s'offrent en exemple... Le plus humain des deux, c'est peut-être encore le Fuji, au moins fait-il semblant de s'intéresser à notre pauvre vie. C'est peut-être que Hokusaï, en même temps qu'il l'auréolait de sagesse, lui a prêté un peu de sa curiosité. La vie est belle : métiers, profils de pagodes, fêtes sous les arbres en fleurs, hommes, nuées, oiseaux, fantoches, toiles d'araignée, tout l'univers vaut qu'on le contemple. Il faut se hausser pour dominer la vie, s'y mêler, puis se reprendre, s'environner de solitude, de silence, et rêver, afin de mieux voir. L'Occident, pour exalter les idées de majesté et de gloire, a juché sur des piédestaux des statues d'hommes ou des palais consacrés à des hommes. Au Japon, voici l'apothéose d'une montagne.

Auprès de la forme immuable du Fuji, les moindres mouvements du paysage, par contraste, sont sensibles. De même, c'est l'idée de changement que nous suggèrent les silhouettes fixes des Ponts qu'a peints Hokusaï. Qu'en arc surhaussé ils se courbent au-dessus de hauts pilotis de bois, ou qu'au

ras de la rivière ils reposent sur des bateaux amarrés ; que tressés en cordages ils relient d'un bond les deux pics d'une montagne, ou qu'ils serpentent à leur fantaisie sur une eau dormante, — tous portent l'empreinte de l'ennemi mobile qu'ils ont à dépister. Sous le pont de Yahagni, la rivière est à sec ; des archers en toute sécurité s'y exercent ; toutefois le pont nous laisse imaginer par sa courbe le gonflement du torrent, au printemps, lors de la fonte des neiges. Par contre, c'est une rivière au cours capricieux, au lit variable, que le pont de Sano s'obstine à nous faire franchir. Et puis ces passerelles vertigineuses et fragiles, qui doivent céder de bonne grâce à la violence du flot, ont une manière si imprévue d'enclore l'espace ; elles dessinent sur le ciel de si jolis profils éphémères ! Au-dessus d'un marais fleuri d'iris que des promeneurs viennent contempler par une journée lumineuse et moite d'été, le pont Yatsu hashi [1], avec ses huit parties qui s'articulent, a le zigzag d'un éclair ; tel autre fait figure d'arc-en-ciel, et le pont Temma bashi à Osaka, le soir de la « fête de la fraîcheur », alors qu'il est hérissé de lanternes, s'élance et retombe si audacieux, si lumineux sur le grand ciel, qu'on dirait, au-dessus de la sagesse des maisons basses, une folle fusée d'artifice.

De longue date, dans l'art extrême-oriental, les cascades ont figuré l'idée d'écoulement, si chère aux sages taoïstes ou bouddhiques. Venant on ne sait d'où, allant on ne sait où, c'est le mouvement de l'eau saisi en ses brusques contrastes : contraste de l'eau cahotée du rapide, avec la masse lisse de la cascade, puis avec le remous du bassin où elle tombe, — lignes sinueuses, lignes verticales, puis lignes courbes... L'eau du rapide, qui aveuglément suit sa pente, ne paraît pas prévoir sa chute prochaine ; le spectateur, lui, la prévoit, sans pouvoir la prévenir, et s'émeut, impuissant, comme

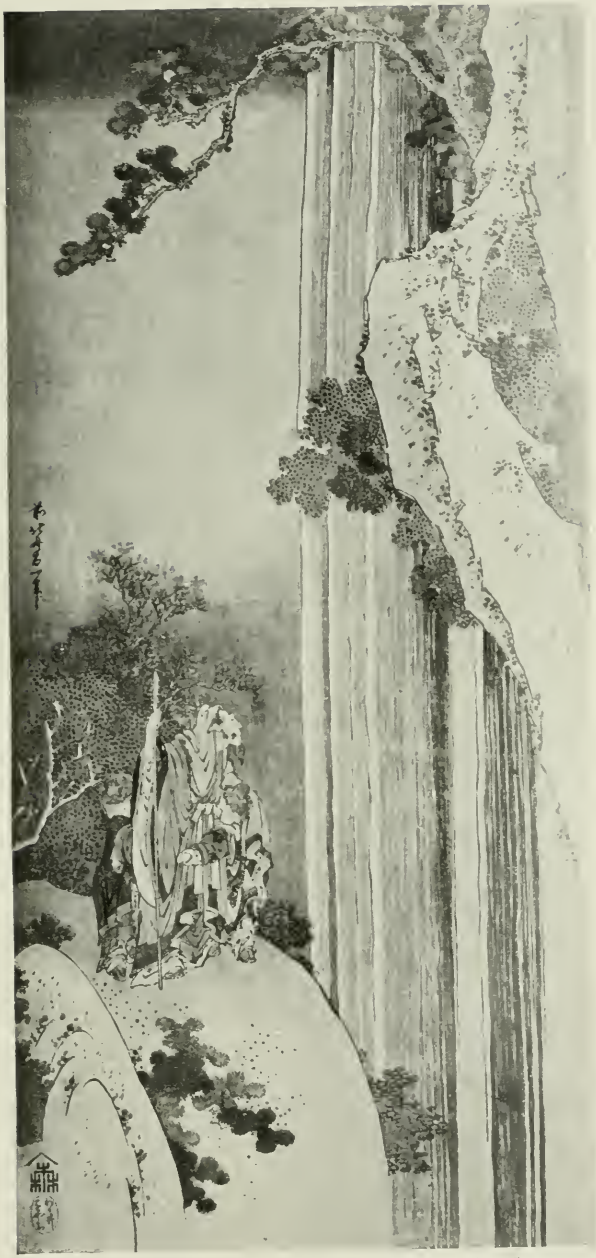
1. V. pl. XXXVIII, Le Yatsu hashi (pont aux huit détours).

devant une catastrophe ; le mouvement des milliards de molécules toujours différentes, mais qui par leur masse constante composent une figure fixe, l'attire et le hante. Dans la série des *Dix Poètes*, des enfants effrayés se serrent contre le sage tandis que lui se penche vers la cascade comme vers l'énigme d'un fantôme[1]. Les cascades peintes par Hokusaï, ce sont des apparitions : telle ressemble à un œil gigantesque qui se viderait, telle autre s'étale inquiète, tortueuse et prenante entre des roches, comme les griffes d'une bête embusquée dont on ne verrait que la patte monstrueuse.

Étrange pays, ce Japon, tel que le représente Hokusaï : les montagnes y ont l'insistance silencieuse d'un revenant; des cascades bondissent ou ruissellent des montagnes vers la côte rocheuse que battent les vagues ; des nuages disloquent les paysages qui flottent sur des vapeurs ; et, tout modestes à côté de ces forces soulevées, prêts à glisser dans cet universel écoulement, de fragiles maisons cerclent l'énorme volcan, de frêles jonques épousent docilement de leur courbe le creux des lames, et des ponts légers dessinent leurs lignes inquiètes sur le ciel. Déroutés devant ces brusques apparitions, enchantés par cette féerie sauvage, les errants, même les plus frustes, s'arrêtent au hasard des endroits où ils se trouvent : toits des pagodes, cimes des arbres, crêtes des montagnes, et toutes les perspectives se précipitent ; ou, au contraire, ils regardent de très bas, la nuque pliée, le paysage qui se dresse, et c'est parfois à travers une toile d'araignée qu'ils contemplent le Fuji. Alors, c'est l'envahissement de tout leur être par une émotion violente qui les ramène au sentiment de leur destinée.

Cette émotion, mi-curiosité, mi-rêve, tel est le vrai sujet des estampes de Hokusaï. Il n'a pas tenté un portrait exact

1. V. pl. XXXIX, Le Poète Ritaku devant une cascade.



Phot. Longuet.

LE POÈTE RITAKU DEVANT UNE CASCADE

Collection Kœchlin.

du Japon, d'après nature : des perspectives impossibles, des valeurs contradictoires, des couleurs paradoxales décèlent chez lui un art de souvenir. Ce n'est pas une évocation d'un Japon de tous les jours : le souci est visible de surprendre la nature en des paysages choisis. Il est bien vrai que les Trente-Six et les Cent vues du Fuji, le Voyage autour des Cascades, les Vues pittoresques des ponts des diverses provinces sont des *meisho*, des guides pittoresques ; mais les pèlerins populaires à l'usage de qui ils furent composés étaient plus curieux de légende que de topographie, le long de leurs routes parsemées de sanctuaires, comme nos routes du moyen âge[1].

Les montagnes, les torrents, les brumes, les ponts, les cascades de ces paysages de Hokusaï : ce sont tous les éléments des paysages chinois aux temps glorieux des dynasties Tang et Song, et des paysages japonais peints par les Kano Motonobu, les Sesshû, les Shûbun. La préface de la *Mangwa* sur « les montagnes résonnantes et les torrents mugissants, les arbres qui frémissent et les plantes... tous pleins de force vitale », au lieu d'être écrite par un intime de Hokusaï, n'aurait-elle pas pu l'être par Kuo-hsi (Kakki), un des plus illustres paysagistes de l'époque des Song, qui publia un traité sur la Peinture des paysages, où il discutait « les questions de distance, de profondeur, du vent et de la pluie, de la lumière et de l'obscurité, des différences des jours et des

1. Voir, dans notre volume *Paix japonaise*, le chapitre *Routes japonaises* — La cascade Yôrô-ga-taki, « Cascade de la Piété filiale », rappelle un bûcheron du VIIIe siècle qui dépensait toutes ses économies à acheter du *saké* pour son vieux père En récompense, le bûcheron découvrit un jour une cascade tout en excellent *saké*. Cette légende est un des thèmes familiers de l'art japonais ; encore aujourd'hui, autour de la miraculeuse cascade, un petit village, un parc et un club sont destinés aux pèlerins. — Dans l'estampe qui représente la Cascade de Yôrô, il n'est trace ni du bûcheron ni de son vieux père. Dans l'estampe représentant la Cascade Mouma Araïnotaki, où, selon la légende, le héros Yoshitsuné aurait lavé son cheval, Hokusaï, par simple allusion, a représenté un tout petit cheval que son cavalier bouchonne.

nuits suivant les saisons de l'année », et qui à cette question : « Pourquoi les hommes aiment-ils la nature ? » répondait : « Parce que c'est d'elle que perpétuellement jaillit la vie. » L'esprit des estampes de Hokusaï, c'est l'esprit des kakémono classiques. C'est une erreur de traiter les grands artistes de l'École populaire en réalistes, en amuseurs, et de croire que des écoles classiques à l'Ukiyo-yé il y a rupture dans la tradition japonaise ; mais avec Hokusaï, l'esprit des maitres d'autrefois s'est laïcisé, popularisé. Le paysage chez lui est taché de vives couleurs ; chez les maitres, il était monochrome ; c'est un site reconnaissable du Japon, tandis qu'un paysage de Kano Motonobu ou de Sesshû, imitateurs des Chinois [1], n'est pas localisé ; enfin, chez les maitres, le tout petit contemplateur que l'on distingue à grand'peine, accroupi sous un kiosque, est un professionnel de la méditation, — rompu aux réflexions taoïstes sur le *tao*, principe immanent à l'univers, d'où tout procède, où tout retourne, ou bien un sage habitué aux spéculations bouddhiques sur l'illusion de la personnalité et qui renforce sa philosophie du spectacle des apparences : nuages qui s'évaporent, cascades qui ruissellent, fleurs qui se fanent, saisons qui meurent. — Avec Hokusaï, c'en est fini de cet ésotérisme d'anachorète...

Ainsi une estampe de Hokusaï, c'est à la fois le Japon interprété de souvenir, une illustration de curiosités, un rappel de légendes, le paysage classique simplifié. Et le sujet en est non pas une impression directe de nature, ni le souvenir d'une telle impression, ni le souvenir d'une émotion personnelle, associée à l'image d'un site, c'est le souvenir d'une émotion consacrée par la légende et la poésie, d'une émotion commune à toute la race, et qui peut se lier à tout paysage

1. Hokusaï aussi est plein de réminiscences chinoises. Dans les estampes de la série des *Dix poètes*, les montagnes en fer de lance sont cerclées par des nuages-dragons.

dont les éléments rappellent le site légendaire auquel elle a été associée jadis.

Avant d'étudier les deux séries capitales de Hokusaï, les Images des Dix Poètes[1], les Cent Poésies, que l'on se rappelle la définition des vieux commentateurs chinois : « Un poème est une peinture sans forme ; une peinture est un poème avec une forme » ; que l'on se rappelle qu'en Extrême-Orient la poésie a toujours été plastique, que la peinture a toujours été poétique, que le plus souvent les peintres ont été des poètes, les poètes ont été des peintres, que Hokusaï, lui-même, a composé des *hakkai*, des poésies de dix-sept syllabes, et que dans sa Leçon rapide de dessin abrégé, il déclare : « Ce livre n'est pas pour l'enfant seulement; les grandes personnes, les poètes, par exemple, qui veulent exécuter un dessin rapide dans une compagnie, seront aidés par ce livre. »

Une estampe de la série des *Dix Poètes* représente un bord de rivière où une femme, avec un petit garçon, bat une toile[2]. A côté d'eux, un paysan lève la tête et témoigne d'une profonde tristesse; une bande d'oies sauvages passe devant la lune. Le vrai sujet de l'estampe, c'est moins la scène représentée que la poésie qu'elle suggère. Cette poésie, aucun Japonais ne l'ignore, et elle éclaire instantanément l'estampe : c'est la représentation du *kinota*, des coups de battoir sur l'étoffe de chanvre nouvellement tissée, c'est un travail du neuvième mois, un travail du soir, un travail d'un soir d'automne, et, comme l'image de la lune au Japon appelle l'idée de l'automne, un travail de nuit lunaire. Or le bruit du *kinota*, lorsqu'un Japonais l'entend loin de son pays, lui rappelle son village, car une poésie du XIIIe siècle a dit : « La brise de l'automne balaye les pentes du Miyoshino, et

1. Le nom exact de la série est *Shika shashin-kyo*, Illustrations réalistes des poèmes chinois et japonais.

2. V. pl. XL, le *Kinota*.

le son du *kinota*, que de loin le vent apporte à travers la nuit, semble arriver de mon village natal. » Cette poésie, la race entière la connaît : il suffit de représenter une femme battant du chanvre un soir, et un étranger aux écoutes, pour que l'on comprenne que son rêve, suivant les oiseaux qui à tire d'ailes passent devant la lune, s'envole vers un regret.

Une estampe de la série des *Cent Poésies* représente le retour à l'automne de paysannes, la fourche sur l'épaule. Elles se tournent vers la crête d'une colline où se détache la silhouette d'un couple de cerfs entre des érables rouges [1]. C'est qu'une poésie de Saroumarou (VIIIe siècle) a dit : « Triste est l'automne, au bramement du cerf, qui gratte du pied et disperse les feuilles d'érable, dans la montagne. » Alors ces femmes pensent à ceux qui les désirent.

Toutes les poésies qu'a illustrées Hokusaï sont nimbées de mélancolie : désir d'amour ; regret du pays natal si fréquent chez ces visuels dont le patriotisme est fait surtout de l'adoration de leurs îles ; pitié pour les humbles [2] ; tristesse de la fuite des saisons, du retour de l'aurore où les amants se séparent, culte fervent de la nature.

L'instant où le souvenir d'une de ces émotions classiques surprend et envahit l'errant : voilà le vrai sujet de l'estampe. Et ces vieux thèmes, Hokusaï les rajeunit en les évoquant dans des sites reconnaissables du Japon, devant des personnages qui sont ses contemporains et qui sont du peuple. Veut-il illustrer la poésie célèbre de l'impératrice Sito, « Le

1. V. pl. XLI, Le bramement du cerf.

2. Le n° 1 de la série (C. V, 353) représente un petit homme dans une hutte construite légèrement pour le temps de la moisson, et des rizières en pleine récolte. La poésie est de l'empereur Tentchi (VIIe siècle). « Sous le mince chaume d'une hutte, dans la rizière, à l'automne, mes manches deviennent humides de rosée. » Parole de pitié, inspirée sans doute à l'Empereur par le souvenir d'un bon souverain de jadis qui supprima impôts et corvées, vécut dans son palais délabré, jusqu'au jour où il vit monter des chaumières la fumée du riz que l'on préparait. — Le sort du peuple au Japon dépend encore de la récolte du riz.

Phot. Longuet.

LE « KINOTA »

Collection Vignier.

printemps est passé, n'est-ce pas l'été ? Sur le céleste mont Kagou sèchent des vêtements d'une blancheur éclatante », il représente un gué où on lave le linge, une colline où on le sèche. Et ainsi se trouve familiarisé le tout petit détail par lequel est notée avec mélancolie la fuite d'un printemps. — S'agit-il de la poésie où Takamura (homme politique notoire du IXe siècle) dit adieu à ses amis de Kyôto, alors qu'il gagne les îles Oki, lieu de son exil : « Sur l'Océan, vers les quatre-vingts îles, je me dirige à la rame : dites-le, bateaux des pêcheurs », Hokusaï représente la baie célèbre de Matsushima, hérissée de rocs, parsemée de voiles et toute sillonnée de plongeuses. — Enfin, à propos de la poésie de Fujiwara no Mitchinobu (Xe siècle) : « Je sais qu'après l'aurore la nuit reviendra, pourtant, hélas ! que je déteste le point du jour ! », Hokusaï représente la sortie du Yoshiwara, quartier d'amour de Yedo, de grand matin : par une rue dévalent en courant des porteurs de *kago*, de litières closes, puis dans la plaine, où les sentiers serpentent, un peu titubants comme des noctambules, on voit d'autres litières et des piétons avec des lanternes, marchant tête basse vers la campagne où l'aurore rosit l'horizon[1]... Et nous voilà ramenés aux vers liminaires du premier volume de l'Annuaire des Maisons vertes d'Outamaro : « O cloche de l'aube, si tu comprenais le cœur gros des adieux, tu ne sonnerais pas six coups, tu mentirais... » ; ou encore à ces vers de la courtisane Miyaghino : « Que de fois je me sépare de l'homme, dont je ne distingue plus l'ombre, sous la lune de l'aube ! » Mais ce rajeunissement de la poésie ancienne n'est que de premier plan ; regardez le détail significatif auquel s'accroche l'émotion suggérée par la poésie, il est en fond d'estampe, à peine indiqué, mais décisif — le tout petit cerf évocateur du désir d'amour chez les paysannes ; la fuite des

1. V. pl. XLII, La sortie du Yoshiwara à l'aube.

oiseaux devant la lune indiquant l'envol du rêve chez l'exilé ; les petites lanternes se hâtant par la campagne vers l'aurore rougissante après la nuit d'amour. ...

Et par delà les premiers plans dessinés avec un volume exagéré afin de repousser le paysage, quel sens de l'espace chez Hokusaï ! Le soleil, les brumes, les orages, les vents le traversent, l'envahissent... Un peintre chinois du IVe siècle, Wang-hien-tche, avait intitulé une de ses peintures « l'Esprit du vent » : que d'œuvres de Hokusaï pourraient avoir ce titre ! Une estampe représente le poète japonais Abeno-Nakamaro (VIIIe siècle), entouré de hauts personnages, en Chine, sur une terrasse. Il détourne la tête et regarde la lune[1]. C'est le geste de la poésie célèbre où il regrette Nara : « Je contemple le ciel. Ah ! c'est la même lune qui surgissait de la montagne de Mikaça dans Kaçougha. » Sur une autre estampe, nous voyons le poète chinois Toba voyageant à cheval ; à un détour de la route il s'est arrêté pour contempler la neige, le ciel gris, l'eau bleue. Et voici, par allusion à l'un de ses poèmes, le grand poète chinois Ritaku, en méditation devant une cascade[2]... Les vers, d'un lyrisme raffiné, écrits voilà huit ou dix siècles par des empereurs, des impératrices, des ministres, des nobles, pour exprimer des sentiments qui se rapportent à leur exil, à leurs promenades, à leurs passions, à leurs voyages, — ces vers gardent toute leur fraîcheur pour le public populaire de Hokusaï... Il suffit de leur présenter une rivière rougie par des feuilles d'érables pour que tous pensent au ruisseau Tatsuta, là-bas, dans la province historique du Yamato, près du vénérable monastère du Hôryûji, à six ou sept cents kilomètres de leur Yedo moderne ; il suffit de leur peindre des

1. Cf. aussi C. v, 324, Un vieux paysan portant aux deux bouts d'un bâton des bouquets de prêles. Il traverse sur un ponceau un torrent. La lune se lève au-dessus des roseaux du lac. Poésie de Tokusaï Kari.

2. V. pl. XXXIX, Le poète Ritaku devant une cascade.

Phot. Longuet.

LE BRAMEMENT DU CERF

Collection Bullier.

cerisiers en fleurs nimbant de leur nuage rose une colline pour que tous pensent à Yoshino... Étrange phénomène qu'un peuple ne voyant plus la nature qu'à travers des poésies qu'il sait par cœur, que des peintres prenant comme thèmes ces poésies elles-mêmes. Le poète, il y a quelque dix siècles, a trouvé directement, ou peut-être déjà à travers des souvenirs de poésies venues de Chine[1], son inspiration dans la nature ; le peintre, inlassablement, depuis, ne cherche que des paysages pouvant servir de décors aux chants du poète. Poétique avant d'être plastique, la triade de la neige, du prunier et du rossignol : le rossignol chante dans les buissons couverts de neige, les prend-il donc pour des fleurs ? — le rapprochement entre les plaintes du rossignol et la chute des fleurs : si haut que le rossignol se soit plaint, il n'a pu retenir sur la branche une seule fleur de cerisier ; — poétique, la symbolisation de la pureté par la fleur de lotus qui de la fange monte vers la lumière ; poétique, l'affinité entre l'oie sauvage et la lune d'automne, entre le bramement du cerf et les érables rouges ; poétique, la comparaison de la chute rapide des fleurs de cerisier avec la brièveté de la vie humaine, de la chute des flocons de neige avec les fleurs d'un printemps rêvé au delà des nuages...

La liste n'est pas très longue de ces thèmes ; on en peut déplorer la monotonie, mais par contre quelle elliptique brièveté est permise à l'artiste qui, sur une simple allusion, est tout de suite compris, et qui peut compter sur la collaboration de tous les cœurs pour compléter, prolonger la suggestion, l'enrichir d'harmonies ! L'œuvre de Hokusaï, c'est tout le patrimoine poétique du vieux Japon.

1. La poésie japonaise sur le *kinota* dérive sans doute d'une poésie chinoise qui lui est antérieure de cinq siècles. Une femme souhaite le retour de son mari qui guerroie contre les Tartares : « Déjà le croissant de la lune s'arrondit, et le vent d'automne souffle doucement. Voici que les coups de battoir résonnent dans chaque maison. Hélas ! mon cœur n'est point ici, mais à Kansuh, souhaitant que les Tartares soient battus. »

Il y a une symbolique de l'art extrême-oriental comme il y a une symbolique de l'art occidental au moyen âge. Nos ancêtres vivaient d'analogies, de préfigurations. La nature est peinte sur les kakémono et sur les estampes avec l'idée de présenter à l'homme une image de sa destinée.

Un artiste qui, toute sa vie, illustre des livres de légendes ; qui compose des encyclopédies, des guides, des commentaires sur les poésies illustres ; un artiste qui, pendant plus de soixante-dix ans, apprend par cœur la forme humaine, décompose et recompose sans cesse toutes les formes naturelles, vols d'oiseaux, houle et rochers ; un artiste qui peint cent cinquante fois la même montagne, et dont l'œuvre est pleine de bonshommes chinois, de légendes, de poésies chinoises, de nuages chinois, qui reprend comme sujets de ses estampes tous les thèmes poétiques de ses prédécesseurs, — est-il un simple réaliste, sans style ? C'est un homme de tradition, comme tous les peintres de l'Extrême-Orient, malgré qu'il paraisse le plus fantaisiste, le plus affranchi d'entre eux.

Sous tout le fardeau des souvenirs de sa race, comment expliquer alors la liberté d'allure de Hokusaï, son allégresse neuve ? Il est deux qualités que les critiques extrême-orientaux ne se lassent pas d'exalter chez les artistes chinois ou japonais ; c'est, d'une part, la sûreté du métier qui à force d'analyses saisit le mouvement par quoi se révèle à fond l'essence de chaque être ; c'est, d'autre part, l'adoration de la nature... C'est grâce à ces deux qualités traditionnelles que Hokusaï a su rajeunir la tradition... Goûtons-les bien dans son œuvre, car il est le dernier représentant d'une séculaire culture qui sut merveilleusement affiner les yeux et les cœurs. Un incomparable public d'art subsiste encore au Japon et en Chine, mais leurs artistes de naguère ?... Qui notera désormais « le vol du cygne sauvage » ?

Phot. Longuet.

SORTIE DU YOSHIWARA, A L'AUBE

Collection Jacquin.

CHAPITRE VI

HIROSHIGÉ

HIROSHIGÉ

La vie de Hiroshigé[1], on l'imagine le long des routes japonaises : à pied ou en palanquin, il flâne, comme les voyageurs de ses estampes, et, le soir venu, il peint de souvenir ses émotions du jour. Vers 1830, il accompagne l'envoyé du Shôgun de Yedo vers le divin empereur de Kyôto : au retour, il publie les Cinquante-trois scènes du Tôkaidô, « route orientale de la mer » entre les deux capitales. Viennent ensuite les Soixante-neuf scènes du Kisokaidô, la route de la montagne entre Yedo et Kyôto, puis les Scènes fameuses de Soixante et quelques provinces (*Rokujuyoshu meisho dzuye*). Vers 1842, il voyage seul dans les montagnes de la province Kaï, à l'ouest de Yedo; en 1852, il gagne, à

1. Hiroshigé Utagawa naquit en 1796. Son nom était Motonaga, mais on l'appelait Tokutarô, Jûyemon ou Jûbei, et Tokubei. Son premier nom d'artiste fut Ichiryûsai ou Ryûsai. A dix ans, il dessine une procession d'envoyés coréens dans les rues de Yedo. Quelques années plus tard, il étudie le style de l'école Kano, la grande école classique de paysage, à l'imitation de la Chine. En 1811, à quinze ans, après avoir essayé d'entrer chez Toyokuni, le peintre en renom des acteurs et des belles, il prend comme maître Toyohiro, illustrateur d'histoires de vengeance et paysagiste dans le goût d'Itchô Hanabusa. Les deux dernières syllabes du nom du maître deviennent les deux premières du nom du disciple. Hiroshigé cumule les fonctions d'officier subalterne de police à Yedo et d'illustrateur de romans. Sa grande réputation de paysagiste date de son voyage sur le Tôkaidô vers 1830. Avec le goût des voyages, les traits caractéristiques de sa biographie sont l'étude qu'il fit du style de l'école Kano et son goût pour la poésie. Il eut de nombreux disciples, dont deux prirent son nom. Cf. *Masterpieces selected from the Ukiyo-ye School*, by Schiichi Tajima, vol. IV, Tôkyô, 1908.

l'est, par monts et par grèves, les provinces de Kagusa et d'Awa, toujours en quête de sites. En 1854, il repart avec les inspecteurs des rivières du Tôkaidô, et dès 1856 paraissent les épreuves du *Yedo meisho hyakkei*, Cent vues de Yedo, et les *Fuji sanjû rokkei*, Trente-six vues du Fuji, et l'on peut citer encore, parmi ses plus belles séries, le *Yedo kinko hakkei* (environs de Yedo), *Omi hakkei* (vues du lac Biwa, en la province d'Omi), *Toto meisho* (un groupe de sites célèbres, dont il y a plusieurs séries), *Shokoku meisho hyakkei* (cent paysages de diverses contrées), *Honchô meisho* (sites de mon pays) et un second « Tôkaidô »... En 1858, à soixante-deux ans, il est enlevé par une épidémie. Dans sa poésie d'adieu, mourir, pour lui, c'est un nouveau voyage : « Je pars vers les paysages de la Terre Sainte de l'Ouest, abandonnant mon pinceau sur la route de l'Est. »

*
* *

La mode de son temps est aux paysages, par réaction contre les excès de la vie urbaine au début du siècle ; la cour du Shôgun a diminué ses dépenses ; des lois somptuaires ont été imposées aux daïmyo et à toutes les classes. Alors les Japonais se sont tournés vers la nature, comme en notre XVIIIe siècle les contemporains de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre. Les guides illustrés abondent. De 1823 à 1830, Hokusaï a publié ses Trente-six vues du Fuji, ses Cascades, ses Ponts ; en 1830, les Images des Poètes, et, au temps où Hiroshigé commence ses Cinquante-trois scènes du Tôkaidô, le « vieillard fou de dessin » donne ses Cent vues du Fuji (1834) et enfin ses Cent poésies (1839) ; mais en 1839 Hokusaï a soixante-dix-neuf ans, Hiroshigé, quarante-trois. Le paysagiste de l'École populaire, c'est lui [1].

1. Avant Hokusaï et Hiroshigé, on trouve, dans l'Ukiyo-yé, de beaux

Phot. Marty.

TEMPLE D'ATAGOSAN, DISTRICT DE SHIBA, YEDO
Collection Vever.

Sur ses estampes, le Japon sort du Yoshiwara, le quartier d'amour, et s'aère. C'est une nouveauté, car l'Estampe, depuis Moronobu, à la fin du XVIIe siècle, jusqu'à Toyokuni, contemporain de Hiroshigé, a été un art urbain. Masanobu, Harunobu, Kiyonaga, Outamaro, les Torii et Sharaku peignent les belles ou les acteurs. Les acteurs sont représentés en un décor rudimentaire où le paysage n'apparaît pas. Les belles sont le plus souvent des courtisanes. Du promenoir qui, frêle comme un rayon d'étagère, court le long de leur cage de bois et de papier, ces princesses cloîtrées contemplent parfois les bambous grêles et le ruisseau tortueux entre des pierrailles d'un minuscule jardin, ou bien, en promenade galante, s'accoudent au balcon d'une maison de thé pour saluer d'un geste de surprise les cerisiers en fleurs ou la lune d'automne sur un havre. Les belles et les beautés de Yedo, tel est alors tout le répertoire de l'estampe. Les sites que la poésie et la peinture classiques ont célébrés depuis le VIIIe siècle, ce fut Nara et Kyôto, les anciennes capitales, le lac Biwa, les montagnes du Yamato, là-bas, à l'ouest; mais, depuis l'avènement, au XVIIe siècle, des Shôgun Tokugawa, c'est vers Yedo, leur capitale, qu'affluent les provinciaux de l'Empire : daïmyo qui viennent rendre hommage à leur maître; samuraï que des querelles d'amour-propre ou d'amour, des vengeances trop promptes, ou de simples crimes ont contraints de quitter leurs maîtres ; *rônin, otokodate*, chevaliers errants et redresseurs de torts, qui ont intérêt à plonger pendant quelque temps dans les fonds d'une grande ville; campagnards en veine de s'ébahir devant

paysages : chez Harunobu, la cascade et le lever de lune sur la gorge, C. II, 84 et 130 : chez Outamaro, le torrent dans *Kiogetsu-bo* (1789), Amour fou de la lune; la neige du *Ghin sekai* (1790), Nature argentée ; les pins et les cerisiers des Poésies sur les Fleurs, *Fughen-zo* (1790) ; chez Kitao Keisai Masayoshi; chez Toyohiro Sur tous ces paysages, comme sur les paysages de Hokusaï et de Hiroshigé, l'influence de l'école Kano est évidente.

les splendeurs partout prônées de la ville neuve et de ses environs, bref tout le Japon, romanesque, aventurier, batailleur et curieux, afflue à Yedo, et, dans une paix où le contrôle des autorités vous oblige à user votre vie à des riens, défile insouciant dans les théâtres et au Yoshiwara. Pourquoi sortir de Yedo puisque tout le Japon s'y donne rendez-vous ? Même au temps de Hiroshigé, cette tradition urbaine persiste dans l'art populaire. Voyez Toyokuni dont l'œuvre est la somme de toutes les recherches de l'École : ses têtes d'acteurs et ses scènes de théâtre rappellent Shunsho et Sharaku, et c'est aux œuvres de Kiyonaga et d'Outamaro que ressemblent ses grands triptyques où, parées et précieuses, les courtisanes s'harmonisent avec les lignes tourmentées et les couleurs papillotantes [1] des torrents, des nuées et des arbres.

Pourtant, le reflux du Japon vers les paysages ne provoqua ni dans sa vie, ni dans son art une révolution radicale. Gagner la campagne, pour les contemporains de Hiroshigé, c'est s'égayer loin des ordonnances et des espions du Shôgun ; c'est, pour le noble que déprime l'étiquette de la morale confucianiste et le code d'honneur du *Bushidô,* se redresser comme le ferait un arbre qui, après avoir été déformé par l'art d'un jardinier, serait transplanté libre en plein champ ; c'est pour le boutiquier s'évader de son éventaire ; c'est une manière de retraite pour ces gens de toutes classes qui à quarante ans se retirent des affaires, deviennent inkyo, afin d'avoir du bon temps durant les années qui leur restent à vivre. La tradition de reprendre la route est ancienne chez ce peuple qui s'est toujours contenté d'abris provisoires en bois et en papier, posés sur quatre grosses pierres sans fonda-

1. Dans le premier tiers du XIXe siècle, le goût est aux estampes brillantes, tirées avec une cinquantaine de blocs, relevées d'or et d'argent. Ce goût de décadence reparaîtra au début de la seconde moitié du siècle. Les estampes de Hiroshigé sont d'un coloris beaucoup plus sobre.

tions, chez ce peuple de « visuels » accoutumés de vivre en plein paysage. Même à la ville, ils ne sont jamais éloignés de la campagne, ils ne sont pas murés dans de la pierre ; leurs maisons basses ouvrent à la dérobée sur un jardin secret, parfois sur la rivière, sur la baie, sur la plaine où se dresse le Fuji, le volcan sacré. Pour gagner les champs, ils n'ont pas à franchir des fortifications ; point de banlieues souillées, ni de zones pelées ; Yedo est un gros village plein d'arbres où, même après un demi-siècle d'américanisation, les gens savent encore flâner. Et, au temps de Hiroshigé, les belles, tout comme les beautés de Yedo, rassemblent en elles les grâces des paysages. Voyez les héroïnes de Moronobu, de Harunobu, de Kiyonaga, d'Outamaro : on dirait que ces captives du Yoshiwara, recrutées dans les diverses provinces, ont gardé dans leurs mouvements, dans les plis et les décors de leurs kimono une image nostalgique des fleurs, des eaux courantes qu'elles aimèrent dans leur petite enfance : le paysage envahit leurs draperies dont les longs profils jaillissent, se courbent, comme de sveltes jets d'eau ; les plis de leurs voiles, à terre, bouillonnent, puis s'étalent en grandes ondes ; leurs écharpes glissent de leurs ceintures entre leurs jambes avec les gonflements, les étrécissements et les bonds d'un torrent ; leur jeunesse en fleur a l'épanouissement d'un lys, la flexibilité d'un saule, les hanchements d'un pin ; leurs kimono sont semés de fleurs, de rivières, d'oiseaux, et leur humeur gaie ou mélancolique s'associe au torrent qui s'écoule, au prunier qui parfume la nuit et aux feux d'artifice qui l'illuminent.

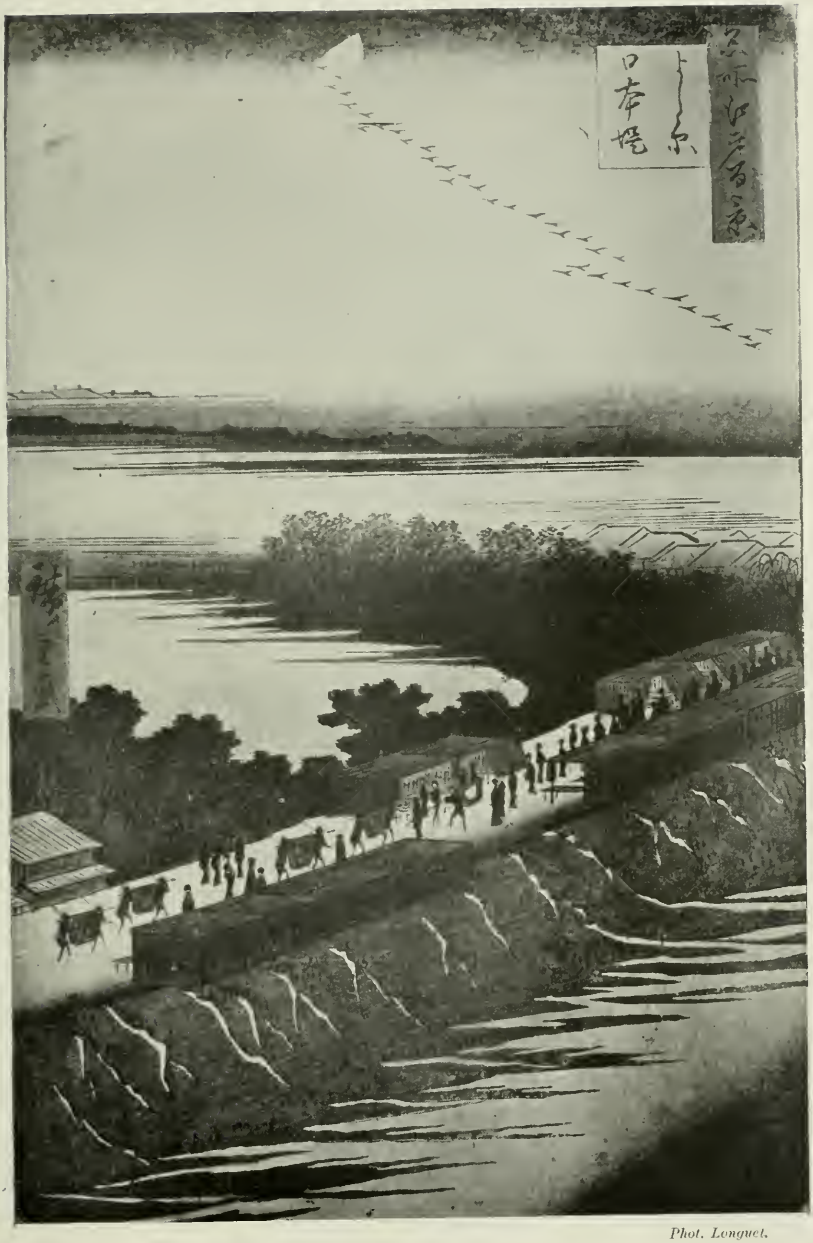
Quand, au bout des rues de Yedo, les citadins trouvent les routes, Tôkaidô, Kisokaidô, ils s'y sentent immédiatement à l'aise. Ils quittent les Cent vues de Yedo pour les Cinquante-trois scènes du Tôkaidô, les Soixante-neuf scènes du Kisokaidô, les Trente-six vues du Fuji... Voyez-les, sur les estampes de Hiroshigé, ils ne vont pas à l'aventure : les villages

qu'embroche la route, les auberges, les tourne-brides aux têtes de ponts et aux gués marquent des étapes. Et puis il est rare qu'on chemine isolé ; pêle-mêle on croise des rônin, des pèlerins, des porteurs de *cago*, des piétons, des conducteurs de chevaux de bâts, des cortèges de daïmyo escortés d'hommes d'armes et de gonfaloniers, devant lesquels tous les passants, respectueusement, s'accroupissent comme des grenouilles. Aux relais, parmi les palanquins, les ballots déchargés, les chevaux, les buffles et les hommes qui renouvellent leurs sandales de paille, c'est, entre coltineurs, passeurs et palefreniers, un brouhaha de rires, de disputes et de rixes, un reniflement d'affamés dans des bols de riz. Et ce sont les passages de rivières [1], différents selon les classes sociales : le daïmyo sur une petite plate-forme portée par des coolies nus, et des files de nageurs le flanquant pour l'empêcher de dériver, tandis que les manants entassés pêle-mêle avec leurs ballots débarquent et rembarquent chaque fois qu'un javeau de sable émerge de l'immense lit du torrent.

A tous les détours de la route, de modestes villages peureusement se massent, au ras de terre, à demi envasés dans les rizières. Des châteaux forts les surplombent, que signalent leurs donjons surmontés de dauphins d'or, et sur les collines se dressent des temples qu'annoncent de monumentales allées incisées en pleine verdure, serties de lanternes de pierre, jalonnées de *torii* et que terminent des escaliers dont la montée droite souligne la lente et solennelle progression vers les sanctuaires forestiers [2]. On fait halte aux endroits célèbres ; on écoute les exploits des héros et des

1. Noter la fréquence des passages de rivières dans les Cinquante-trois scènes du Tôkaidô. Les minuscules petits hommes traversant à pied les javeaux de l'énorme lit découvert, paraissent à peine toucher terre. Cependant, on croit entendre leur caquetage dans la vallée sonore.

2. V. pl. XLIII, Le Temple d'Atagosan, et, dans la série *Yedo Kinko hakkei*, le Temple Hammonji à Ikegami.



Phot. Longuet.

VUE AU CLAIR DE LUNE DE NIHON DZUTSUMI,
ENTRÉE DU YOSHIWARA

Collection Lebel.

saints, on soulève chaque pierre pour déterrer un souvenir. En venant de Yedo, la ville populaire, on s'arrête à Enoshima[1], l'île sacrée que, n'était le frêle pont de bambou qui l'unit au rivage, on s'attendrait à voir dériver sur la grande baie comme un nénufar sur un bassin ; on regarde les plongeurs qui ramènent des coquillages près de la caverne fameuse où Benten, la déesse bouddhique du bonheur, dompta le dragon ; on contemple, sous ses trente-six aspects, le Fuji, cerné de marais, de lacs, de rapides et de champs de lave, qui tressent autour de sa divine forme géométrique une auréole de sauvagerie, de silence et de recueillement ; et c'est, après bien des jours, la descente sur le Japon des légendes, sur le lac Biwa[2] et sur Kyôto, la chère capitale que tous les errants du vieux Japon classique geignent d'avoir quittée. On s'arrête au temple de Kiyomizu, juché à flanc de colline forestière, et, par dessus le vallon souriant au printemps sous la neige des fleurs de cerisiers, on découvre Kyôto, terme désiré du voyage pendant toutes les étapes du Tôkaidô, Kyôto « si belle vers le soir », où, l'été, au crépuscule, il fait bon gagner par de minuscules passerelles les tables installées sur les parties desséchées du lit de la rivière, et là, en s'éventant, près de lanternes qui tremblotent et de musiques qui nasillent, contempler les montagnes qui gravement se voilent d'ombre[3]. Voyager ainsi au long des routes, pour les contemporains de Hiroshigé, qui, après tant de générations, passent à leur tour entre les lignes des cryptomérias et des rocs, c'est errer à travers l'histoire de leur pays qui est comme traversée par ces chaussées et par ces escaliers de pierre. Partout des stations qui parlent de batailles, de coups de mains, de

1 Cf. le triptyque représentant des processions de femmes gagnant Enoshima.

2. Cf. les Huit vues d'Omi.

3 Cf., dans la série du *Kyôto meisho*, le vallon et le temple de Kiyomizu au temps des cerisiers, et la fête sur la rivière.

héros, depuis Yoshitsuné [1], le preux du XII° siècle, et son fidèle Benkei, jusqu'aux quarante-sept Rônin qui, naguère encore, surent venger leur maître [2]...

Entre les étapes où ils trouveront bon gîte et le reste, entre les sites catalogués où leur curiosité d'histoire et de légende leur fera oublier leurs fatigues, observez comme dans les estampes de Hiroshigé le paysage fait mine de s'intéresser aux errants que la solitude et l'effort pourraient décourager : les vieux pins leur font cortège ; courbés dans le même sens par le vent marin, ils montent les côtes, l'échine courbée, le nez vers le sol, comme une longue file de pèlerins las, et les golfes et les baies sont peuplés d'innombrables voiles carrées qui, au large, escortent, comme les pins, la route orientale de la mer. Pleut-il ? Les errants sous leurs parapluies ou leurs manteaux sont environnés d'arbres à têtes rondes, grandes ombrelles ouvertes contre l'averse, et de lanternes de pierre coiffées d'une capuche ; le soir venu, les bandes d'oies sauvages accompagnent les promeneurs [3], et, dans les passes des montagnes que les colporteurs gravissent en haletant, les contreforts, eux aussi, gonflent leurs muscles... Touchante sympathie des familiers de la grande route, arbres, voiles, oiseaux, terrains, avec les nomades qu'ils encouragent.

Loin de la ville, les fanatiques des acteurs peuvent trouver dans les paysages un rien de théâtral : il y a du matamore dans certain rocher qui se dresse en renâclant face aux

1. La série consacrée à Yoshitsuné se compose de douze estampes ; une d'elles représente Yoshitsuné enfant, mettant en déroute plusieurs assaillants, sur l'escalier d'un temple, à Kyôto.

2. De la série des Rônin, cf deux Rônin errant, la rencontre de la troupe sur un pont, et l'attaque de la maison.

3. V. pl XLIV, Vue au clair de lune de Nihon-dzutsumi, entrée du Yoshiwara (*Yedo Meisho hakkei*). Sur une des planches de la série du Tôkaidô, représentant une rue de Shinagawa à l'aurore, des nuages décrivent dans le ciel une arabesque semblable à celle d'un vol d'oies sauvages.

lames, en avant du village chétif qu'il protège avec ostentation[1] ; les pentes convulsées des montagnes volcaniques, les pins crispés et tordus, les ponts à l'arc très bombé rappellent les acteurs grinçant, la face contractée, le diaphragme dilaté ; les toits des temples, les cornes des *torii*, les proues des jonques sont recourbés comme des sabres, retroussés comme des armures et des casques, et les montagnes se carrent sur les plaines avec l'air avantageux de seigneurs de théâtre engoncés dans les cassures raides de leurs robes à plis. Loin de la ville aussi, l'amoureux des *bijin* peut retrouver leur élégance dans les paysages[2] : en place de leurs ceintures bondissantes, des cascades se nouent et se dénouent ; en place des lignes de leurs kimono, les courbes des collines et des baies se dressent ou s'étalent ; en place de leurs écharpes jetées nonchalamment sur leurs épaules, des routes zigzaguent à travers la campagne, et, partout épars sur ces paysages secoués par les averses ou pâmés sous la lune, on retrouve la sauvagerie, les nerfs et l'air rêveur des belles.

Et puis c'est un pays amusant par sa variété. Après avoir côtoyé la mer au gré des lacets mal tendus de la route, on se hausse jusqu'à une étroite passe pleine d'ombre, d'où l'on découvre l'éblouissement d'une baie ; puis la vieille chaussée coupe droit entre des rizières et des marais pour unir les têtes des centaines de rades qui découpent un grand golfe intérieur. Ce n'est pas la plaine pendant des jours, des montagnes à en être surmené, de la mer à en être énervé, c'est un peu de plaine, un pan de montagne, un coin de golfe ; c'est un paysage amphibie d'eau sinuant au milieu de terres

1. Série des Cinquante-trois scènes du Tôkaidô.

2. Au premier plan d'une estampe, de grandes fleurs d'iris ; dans le lointain, de toutes petites femmes. C'est un renversement des proportions qu'avaient les belles et les fleurs chez les peintres des *bijin*.

marécageuses ou de golfes colmatés[1] ; d'îles et de promontoires semés sur la mer ; d'arbres penchés sur l'écume des vagues[2]. Rocs, verdures, eaux vives et eaux mortes sont si bien rassemblés que, n'étaient les proportions du paysage, nos citadins pourraient se croire dans un de leurs jardins de quelques pieds carrés où, sur un fond immuable de cryptomérias, de pins, de cèdres, de bambous toujours verts, il fait si bon savourer la grâce fuyante des saisons et des heures.

Doux accueil de cette terre japonaise sur les estampes de Hiroshigé : on y trouve toujours des premiers plans pour poser son regard, pour appuyer sa vue. Point de grande houle accourant du large ; mais des golfes clos par des chaînons d'îles, où des lames courtes murmurent sur le sable ; des mers intérieures, véritables labyrinthes de promontoires et de caps encadrant des fonds de forêts ou de baies : on oublie qu'elles ouvrent sur le Pacifique, on se croit sur le lac d'un jardin bien clos. Point de grandes terres que l'on découvre à l'infini ; mais de petites vallées cerclées de montagnes, dont les forêts sur les premières pentes s'apprivoisent en rizières. Quand le riz est mûr dans ces vallées et que les montagnes se détachent toutes brunes sur l'or des crépuscules ou les clairs de lune argentés, les errants peuvent encore se croire à l'intérieur de maisons aux nattes blondes, aux cloisons de papier décorées de montagnes sur fonds d'or ou d'argent. Point de grand ciel vide où le regard risque de se perdre ; mais un ciel meublé d'arbres, de nuées, d'oiseaux, doré par les lueurs du couchant, ou frémissant de lune. Encore n'est-ce pas la lumière inondant l'espace libre, in-

1 V. pl. XLV, Oies sauvages s'abattant sur le marais de Hanada, de la série *Yedo Kinko hakkei :* sur le ciel, où fleurit un grand nuage, se dresse un bouquet d'arbres. Des hautes herbes du marais environnant surgissent des piétons, des voiles, des oiseaux...

2 Cf. Vue de la plage de Maïko (Série des Scènes fameuses de Soixante et quelques provinces).

Phot. Longuet.

OIES SAUVAGES S'ABATTANT SUR LE MARAIS DE HANADA

Collection du Vicomte de Sartiges.

fini : le Japonais ne s'abandonne à son émotion que si, au premier plan, quelque chose de limité, de fini, le rassure ; voyez sur les estampes : le soleil est sur le point de disparaître derrière l'horizon ; la lune glisse derrière les fines branches d'un saule, les aiguilles serrées d'un pin, l'ouate légère d'un nuage, le vol oblique des oies sauvages [1].

Inlassable obligeance de ce pays tout en tournants, à fournir des cadres aux lointains : rochers tourmentés, pins tordus, découpant entre leurs masses rougeâtres, entre leurs paquets d'aiguilles noires, des coins de mer et de ciel. Étonnante sûreté de Hiroshigé dans sa manière de « couper » un paysage : et ce n'est pas assez que la nature crée et sans cesse renouvelle cette exquise fantaisie : que n'invente-il comme premiers plans ! une énorme lanterne à la porte d'un temple ; une carcasse de tortue géante pendant à une fenêtre ; un chat installé devant une croisée ; les énormes bras et jambes poilus d'un passeur ; le pilotis du pont Riyôgoku [2]... Il regarde le monde comme par une lucarne ouverte et vite refermée... Et nos bons Japonais ont beau avoir quitté leur ville et leur maison pour les grands chemins, grâce à la bienveillance du paysage qui se prête à leur manie, ils continuent d'encadrer la nature dans l'ellipse d'un œil-de-bœuf.

Sur ces estampes, que de jolis détails qui indiquent que le paysage et l'homme se comprennent à demi-mot, qu'ils frémissent d'aise à tout moment de sentir entre eux de mystérieuses affinités ! Rocs, montagnes, côtes, vallées, arbres et vagues, tous ces éléments disparates s'accordent à miracle

1. Pour les passages de nuages, d'arbres, d'oiseaux devant la lune, v. pl. XLVI, le Pont Riyôgoku, où la lune est cachée presque entièrement par le pilotis du pont et par un nuage (Série *Toto meisho*) ; pl. XLIV, Vue au clair de lune de Nihon-dzutsumi, où le quartier de la lune est traversé par la ligne d'une bande d'oiseaux (Série *Yedo meisho hyakkei*), pl. XLVII, Lune d'automne sur la rivière Tamagawa, où la pleine lune est écornée par une branche de saule (Série *Yedo Kinko hakkei*). Parfois, c'est le cartouche, où est indiqué le nom de la série, qui écorne le disque.

2. Cf. en particulier les Cent vues de Yedo, et v. pl. XLVI.

dans les mille groupements passagers qu'ils esquissent. Hiroshigé jette-t-il tout le paysage en l'air, en s'amusant à le contempler de bas en haut ? ou au contraire, le jette-t-il à terre en le regardant de haut en bas ? le paysage retombe toujours juste, sans se disloquer, tant ses articulations sont fines et robustes, et la moindre des esquisses est toujours exquise d'arrangement. S'amuse-t-il à dévêtir le paysage de ses voiles accoutumés pour le surprendre quand il s'offre tout gauche à la lumière neuve du matin [1], pour agrafer sur un sombre pourpoint de pins une gaze de cerisiers en fleurs, un brocart d'érables ; pour le couvrir soudainement d'un blanc de neige, ou d'une grise souquenille effilochée d'averse, ou pour l'envelopper doucement d'un linceul bleu de nuit, argent de lune, or de couchant ? La moindre des estampes est toujours une merveille d'harmonie [2].

Vallées closes, golfes clos, au fond, bien au fond, une vie blottie de visuels tenant aux courbes de leurs baies, aux profils de leurs montagnes, de nomades repassant les étapes de leur histoire, au hasard de la route qu'ils reprennent périodiquement, — tel était le vieux Japon, dont Hiroshigé a été le premier peintre véridique. La douce intimité de la terre et des hommes dans ces îles en marge du monde, encore fermées au monde, elle rayonne de son œuvre... Le bon peuple de ses estampes, quelle fut sa stupeur quand les diables étrangers vinrent briser la coquille où il vivait enroulé !

1. Cf., au catalogue de l'exposition, qui paraîtra au début de 1915, une série de petits paysages qu'avait prêtés M. Hubert. Noter, dans les passages de rivières (Cinquante-trois scènes du Tôkaidô), la gaieté des matinées brumeuses où les voix sonnent claires sur les lits des torrents.

2. Hiroshigé a souvent traité le même sujet sur des fonds différents : un aigle se détachant sur un soleil rouge, le même aigle sur un ciel de neige ; deux éventails représentent la même branche, — en fleurs, sur fond doré, — un peu fanée, sur fond pâle, légèrement argenté.

*
* *

Toutefois, dans ces paysages si humains par leurs gentillesses à l'adresse des errants, et par la souplesse de leurs premiers plans à varier selon la position de celui qui les observe, l'humilité de taille et de prétention des petits hommes surprend.

Déjà, chez Hokusaï, on s'étonne d'une semblable disproportion, et puis ses magots dans ses paysages lyriques déroutent. C'est fini de l'exquis équilibre, de la parfaite harmonie, des subtils dialogues entre les belles et le paysage chez Harunobu et Outamaro : les figures de leurs héroïnes se dressaient au premier plan de l'estampe ; le paysage n'était qu'un décor de fond, et il y avait tout juste assez de décor pour commenter l'humeur des frêles beautés, et qu'elles n'en fussent jamais accablées. Alors, c'étaient entre les figures et le paysage toutes sortes de jolies concessions réciproques ; les herbes, les fleurs, les arbres, les torrents prenaient des grâces de femmes, et les femmes gardaient, malgré leur air de « princesses élevées au fond des palais », un air libre et sauvage. Chez Hokusaï, le petit personnage, saisi de respect devant la nature, résume encore par son attitude le sentiment qu'inspire le paysage, mais c'est le paysage qui a la parole. Et l'on se demande ce que viennent faire campagnards ou boutiquiers dans cette solitude de volcans-fantômes, de rochers musclés, de ponts vertigineux, de torrents fous, de cascades étourdissantes et de nuages inquiets? Un paysage de Hokusaï, c'est la peinture d'une émotion poétique consacrée par la tradition, un commentaire du recueil classique *Hyakuninn-ishu*, *Uta* des Cent Poètes ; mais aux héros de jadis, empereurs, sages ou guerriers à qui la tradition attribue la gloire d'avoir exprimé poétiquement telle émotion mélancolique, se substituent des bonshommes de Yedo en

des gestes analogues. Un tel paysage, c'est un site du Japon d'aujourd'hui, arrangé à la mesure et à l'humeur de poésies datant de dix ou onze siècles et présenté pour son divertissement et son édification à un bonhomme du XIXe siècle qui se reprend d'amour pour la pleine campagne. Sites et personnages ne se relient pas toujours, car il s'en faut parfois d'un millénaire qu'ils ne soient contemporains; mais un contemplateur est indispensable dans un paysage à programme poétique.

Sans doute les Trente-six vues du Fuji par Hokusaï n'ont pas le même archaïsme que ses Dix Poètes ou ses Cent Poésies : le Fuji est vraiment le citoyen le plus populaire de Yedo; tout de même, comme soudain il sait marquer les distances et s'isoler, tout à la contemplation de son essence! Et ce ne sont autour de lui que gestes de surprise et d'adoration!... Par la précision et la familiarité des paysages qu'il peint, Hiroshigé est plus près du Hokusaï des Trente-six vues du Fuji que du Hokusaï des Dix Poètes. Ses paysages ne commentent pas telle poésie précise; ce sont des *meisho*, des sites célèbres groupés selon des chiffres fatidiques, dans un certain ordre topographique. Et ses personnages sont tout à leur lourde tâche journalière : bateliers, coltineurs, conducteurs de chevaux ou de buffles, porteurs de *cago*, hommes d'armes... Les bonshommes de Hokusaï venus en pèlerins dans la campagne s'arrêtaient à tout moment pour la contempler, et le paysage leur disait sa légende, leur prêchait sa morale. A peine peut-on compter une demi-douzaine d'exceptions où les voyageurs des estampes de Hiroshigé ont l'air de prêter une attention expresse aux sites qu'ils traversent : un pauvre passeur qui mène une barque chargée de campagnards, avant de se recourber sur sa gaffe, lève les yeux vers la lune que raye le vol d'un petit oiseau[1];

1. Barque sur la rivière Yodo entre Osaka et Kyôto. Série *Kyôto Meisho*.

Phot. Longnet.

LEVER DE LUNE, AU CRÉPUSCULE, SOUS LE PONT RIYÔGOKU

Collection Vever.

en bateau sur une rivière, une nuit où des équipes de pêcheurs tirent leurs filets, un tout petit homme lève le bras vers l'astre solitaire[1] ; sur la pente du vallon de Kiyomizu, à Kyôto, un flâneur, assis sous un auvent, contemple la grande vague des fleurs de cerisiers qui déferle du fond du ravin à l'assaut de la sombre montagne forestière et du temple[2]... Un paysage de tous les jours dont les dehors sont assez bienveillants aux humains, mais où s'aplatissent au ras de terre de chétives maisons, où passent de minuscules errants...

C'est que le paysage japonais, naguère encore si docile à se plier à l'humeur des belles, si gentil dans ses taquineries quand un coup de vent relevait les plis du kimono, dérangeait l'équilibre des coiffures, arrachait aux pauvrettes leurs billets doux, ce paysage si joueur et si sociable dans les vues du Fuji de Hokusaï, et qui sait encore, à l'occasion, si bien vous envelopper de sa douce intimité chez Hiroshigé, le voilà qui bronche, se fâche à tout propos, élève la voix et redevient sauvage. Les pauvres errants qui ne faisaient que passer, il hâte encore leur passage. Comptez les averses dans l'œuvre de Hiroshigé, toutes les averses : le coup de vent préliminaire, le drapeau qui claque autour de son mât, l'oiseau qui vole, inquiet, les premières gouttes épaisses, puis la pluie en « ficelles » droites, obliques, entre-croisées, la pluie bien installée dans le vent et qui détrempe les lointains, fait virer l'eau de la rivière au vert olive ; la pluie d'été, les nuées d'encre qui crèvent et, derrière une gaze grise, forêts et personnages prenant figures d'ombres, tandis que le vert de l'herbe au premier plan s'aiguise[3] ; et sous le grain dont on suit la course folle sur l'eau qu'il décolore, sous les

1. V. pl. XLVII, Lune d'automne sur la rivière Tamagawa.

2. Série *Kyôto meisho*.

3. V. pl. XLVIII, Vue de Kiribatake, dans le district d'Akasaka. Série *Yedo Meisho Hyakkei*.

rafales qui transforment les cimes ployées des arbres en gouttières de cathédrales, — partout affolés sous ces flèches qui rageusement les criblent, des errants virevoltent, déguerpissent, ridicules sous les abris improvisés de leurs manteaux, de leurs ombrelles[1]. Ou bien encore, c'est la tempête qui courbe les saules et les grandes herbes dans le sens opposé à la direction que le pauvre batelier s'efforce de suivre[2]...

Le paysage, chez Hiroshigé, a d'autres manières moins brusques, moins bruyantes, mais également efficaces de nettoyer la campagne des hommes qui la hantent : la nuit grise, pleine d'embûches dans l'ombre ; la nuit bleue de lune dont la pâle clarté sème partout des ombres mouvantes ; la nuit redoutable qui brusquement envahit la campagne, enveloppe de son mystère les pauvres errants loin du gîte, transforme en guerriers les hautes herbes, en fantômes les arbres ; la nuit favorable aux feux follets et aux assemblées de renards[3]... Et le léger flottement indécis des flocons dans l'espace, qui à terre se résoud en épaisseur calme, suspend tous les bruits, tous les mouvements, et pare d'une splendeur muette l'univers qu'il ensevelit sous une corvée de neige[4].

Au-dessus d'une grande plaine blanche, dans une estampe de Hiroshigé, vole un énorme oiseau de proie, tenant sous ses grandes ailes déployées tout le paysage qu'il regarde de ses yeux cruels[5]... Il y a de la férocité dans ces paysages qui faussent compagnie aux pauvres petits hommes, et qui

1. Cf., *passim*, les séries : *Yedo Meisho Hyakkei*, et les Cinquante-trois vues du Tôkaidô, etc.

2. Série des Soixante-neuf scènes du Kisokaido.

3. Série du *Yedo Meisho Hyakkei*.

4. Hiroshigé a souvent représenté l'effort de l'errant dans la neige, v. pl. XLIX, La neige sur le mont Hira (série *Omi hakkei*).

5. Série du *Yedo Meisho Hyakkei*.

sortent leurs griffes. Elle a de terribles réveils, cette nature fougueuse de volcans, de rivières aux lits très larges, de rafales, de cascades, de torrents, qui nous donne la sensation directe, franche, brutale même des Éléments : l'eau tiédie et alourdie par l'orage d'été ; l'eau glacée, bleue ou verte, qui sinue entre des rives neigeuses ; l'eau terreuse et morte des marais, l'eau vive et crêpée de la rivière, l'eau sauvage du torrent au printemps, et le glissement vertigineux des rapides, la chute échevelée des cascades, les volutes de la vague, le tourbillonnement du flot dans un détroit[1], et chaque eau a son odeur de boue, de sel ou de fleurs ; chacune a son fracas, son murmure ; chacune a son atmosphère, buée ou brume impalpables, lourd nuage noir qui s'éparpille en averses, nuage-fleur qui s'épanouit de l'horizon au zénith. Et l'on prête au vent, partout sensible dans ces paysages, la forme de l'arbre qu'il déforme, la couleur de l'eau qu'il décolore...

Au reste, même quand il n'est pas métamorphosé par la neige, la nuit, le vent ou la pluie, le paysage, chez Hiroshigé, au delà de ses premiers plans par quoi il tient aux hommes et à la vie de tous les jours, sait échapper par ses lointains au tran-tran de la route. C'est une terre habitée, mais les maisons, serrées les unes contre les autres, sont humblement gîtées dans les herbes ou derrière des rocs, au pied de châteaux forts, de temples et de montagnes[2]. C est une terre cultivée, mais on n y voit guère de champs et point de travailleurs ; le long des routes, au fil de l eau, rien que des errants... Rappelez-vous les héroïnes de Harunobu, d Outamaro : elles avaient une profession, mais jamais elles ne paraissaient s'y asservir ; la plus précise de leurs occupations était nimbée de rêverie ; leurs dehors

1. Cf. le triptyque représentant le détroit de Naruto.

2. Noter aussi la fréquence de barques au mouillage, pressées les unes contre les autres.

étaient simples, leur vie exceptionnelle. Comme détachées du monde, les sens avidement tendus vers une réalité invisible, elles rêvaient devant des lointains où passaient des oiseaux, des voiles, des clairs de lune... Le paysage, chez Hiroshigé tend aussi vers des lointains où passent des clairs de lune, des voiles, des oiseaux... Et voyez, sur les estampes, comme ce Japon qui, depuis des millénaires, nourrit un peuple, paraît léger de toute servitude, riche en loisirs et amateur de solitude ! Les énormes premiers plans sont pittoresques, intimes, rassurants, mais comme ils font fuir les lointains ! Étrange et décevant paysage, à la fois ramassé et fugace, se reliant si familièrement à l'œil de chacun de ses observateurs, et qui pourtant lui échappe... Paysages à l'image des belles, toujours promptes à s'évader de la réalité quotidienne vers de subtiles images...

Le vrai sujet de l'estampe, il faut le chercher dans ces lointains que repoussent les masses imposantes et les valeurs sombres des premiers plans. Sommes-nous au bord d'un golfe? Un rocher se dresse ; le rivage est liséré d'un ton bleu bien tenu, puis l'eau s'étale sans couleur jusqu'à l'horizon qui, généralement, est serti d'une vive teinte rose; puis, nouveau dégradé du ciel jusqu'au zénith teinté d'un bleu aussi foncé que le liséré du rivage. Entre ces lignes et ces taches du rivage, de l'horizon et du zénith, des écarts béants : du vide, de l'infini ; le ciel, la mer. Et le procédé est analogue pour repousser le plus loin possible dans le ciel une cime fantôme : d'abord une montagne forestière dont on distingue nettement les arbres et les rocs, puis d'autres masses d'arbres déjà schématisés par la distance ; au delà, de nouvelles montagnes, aux formes plus simples, aux teintes qui petit à petit se dégradent, enfin surgit le pic blanc de neige ou gris de soir, impalpable sur le ciel. Entre le bas de l'estampe haut en couleurs et cette dernière cime au profil si légèrement cerné de blanc ou de sépia, une zone

Phot. Longuet.

LUNE D'AUTOMNE SUR LA RIVIÈRE TAMAGAWA

Collection du Vicomte de Sartiges.

de nuées détache du sol les montagnes, — la même zone de nuées qui sur les golfes isole les voiles de la mer. Bateaux sans coques, montagnes sans base, posent, légers, sur les brumes, et comme déliés de toute pesanteur s'essorent dans le ciel, au-dessus de l'atmosphère ouatée[1].

Quel art exquis pour passer des premiers plans à l'horizon, — généralement placé assez haut dans la page, — par un subtil arrangement de lignes et par une dégradation de valeurs! Que d' « effets » de contre-jour dans cette œuvre! que de cerisiers[2], que de saules, que de pins, que de temples juchés sur des collines forestières, que de montagnes, que d'oiseaux se profilant en silhouette sombre sur le ciel clair[3]!

Netteté et franchise des premiers plans dessinés avec des formes, des volumes plutôt exagérés, et fortement colorés à l'aide de taches juxtaposées sans bavure, et, par contraste, légèreté de l'atmosphère, tendresse des rayons roses qui naissent où meurent à l'horizon, des nuages qui à l'aurore ou au crépuscule se colorent[4], de la clarté lunaire ruisselant en ondes molles, — c'est dans l'harmonie de tels contrastes qu'est sensible l'accent de poète de Hiroshigé, et aussi dans son art d'encadrer l'éphémère! Par delà le monde réel et pesant d'arbres et de forêts noires, de gros rochers bruns, entre lesquels sinuent des torrents, défilent des errants, au delà du goulet étroit des premiers plans, qui nous invite au voyage, s'étale un golfe qui fuit jusque vers un grand ciel où fleurissent des voiles, des nuages, où crèvent des averses, poudroient des astres[5], passent des troupes d'oies sauvages,

1. V. pl. XLIX, La neige sur le mont Hira (*Omi hakkei*).

2. V. pl. L, Le soir à Goten-Yama, au temps de la floraison des cerisiers (série *Toto meisho*).

3. V. pl. LI, Vol d'oies sauvages, par nuit de lune, sur la baie de Takanawa (Shinagawa), (série *Toto meisho*).

4. V. pl. XLVI, L, LI, et toute la série *Toto meisho*.

5. Ciel étoilé dans la série *Yedo meisho hyakkei*.

— ou bien au-dessus de notre monde, séparées encore par du vide, apparaissent d'étranges montagnes, les unes de couleur insolite, bleue, rouge ou jaune, et à arêtes vives, à curieux plans de clivage comme des cristaux, les autres, vrais fantômes en leur pourpoint de velours noir, ou en leur linceul blanc[1]. Que nous voilà loin de la topographie avec ce Japon de nulle part !

Les *Huit vues d'Omi*, c'est, si l'on veut, un guide illustré des Beautés du lac Biwa, près de Kyôto ; mais regardez les estampes et leurs titres : *la Lune d'automne vue d'Ishiyama ; le Coucher de soleil à Seta.* Voilà bien Ishiyama-dera, « le temple de la montagne de pierre », accroché aux blocs noirs, et voilà le pont de Seta prenant son élan à deux fois, en deux arches qui se rejoignent sur un petit îlot, pour franchir la Setagawa ; mais que sont ces détails précis dans l'ensemble des deux estampes, dont le vrai sujet, comme l'indiquent leurs titres, est la sérénité du crépuscule et de la nuit, lueur argentée de la lune, éclat doré du soleil, inondant l'espace au-dessus des eaux et des montagnes brumeuses : que devant cette beauté éphémère de la saison, de l'heure, il paraît éphémère lui aussi le minuscule pont fragile sur lequel passent des hommes gros comme des fourmis ! — *Les Barques revenant de Yabase ; les Oies sauvages s'abattant sur Katata*[2] *; Un ciel clair avec de la brise à Awasu :* à fleur du lac duveté de brouillard, ombré de légendes, ce ne sont qu'arabesques de voiles et d'ailes. — *La Neige le soir sur Hirayama*[3] *:* un ciel de neige pesant sur une énorme montagne blanche qui, elle, écrase ses contreforts dont tous les muscles saillent sous la neige, enfin, tout au bas de l'estampe, un lac, de grandes herbes, un village, trois errants et leur buffle mi-ensevelis. —

1. Cf. les montagnes dans les Huit vues d'Omi et aussi dans les Cinquante-trois vues du Tôkaidô.

2. V. pl. LII.

3. V. pl. XLIX.

La Pluie nocturne à Karasaki : il est là, solitaire depuis des siècles, le vieux pin, le plus célèbre de ce pays de vieux arbres ; il plie sur ses étais de bambous et allonge, vers le sol où il s'affaisse, ses longues branches inquiètes et tâtonnantes comme des bras d'aveugles. On lui a mis des jambes de bois, glissé des coussins de pierre, on a plâtré ses plaies béantes ; on a posé à son sommet un petit toit pour le garantir de la pluie. Il a reçu tant d'averses, et voilà qu'un nouvel orage, dont on suit l'approche sur l'eau qu'il décolore, va l'assaillir !... — *La Cloche du soir à Miidera*, la cloche volée par le fidèle serviteur de Yoshitsuné, Benkei, et qui a gardé des blessures de sa chute le long des pentes du Hiei-zan. Sur l'estampe, on voit la montagne forestière, à peine le temple, point du tout la cloche, et pourtant c'est bien l'heure où, au crépuscule, ses grandes ondes de bronze vont se mêler aux grandes ondes d'or du coucher de soleil à Seta, alors que les barques regagnent leurs havres, les oiseaux leurs remises...

Ces huit beautés du lac Biwa, beauté d'une saison, d'une heure, beauté d'un coup de lumière, d'un passage de voiles, d'oiseaux, de sons de cloches, voilà des siècles que poètes et peintres les célèbrent. Traditionnelles au Japon, elles viennent de Chine, où poètes et peintres les avaient déjà découvertes dans la vallée du Yang-tsé. Pieusement transmis de génération en génération, ces souvenirs d'émotions fugitives éprouvées, jadis, très loin de la province japonaise d'Omi, ont fini par prêter un caractère durable à ce qu'a d'éphémère pourtant chacune de ces huit beautés. Ce sont ces nuances d'émotions consacrées que viennent chercher encore aujourd'hui tous les visiteurs du lac ; ce sont elles qui sont les vrais sujets des huit estampes de Hiroshigé, et les huit thèmes poétiques auxquels elles sont associées, ce sont les principaux thèmes de l'œuvre entière de Hiroshigé. Ses estampes ne commentent pas de poésies précises, comme le plus souvent le paysage des Hokusaï, mais à les prendre,

sans plus, pour d'aimables illustrations d'un guide pittoresque du Japon, à ne pas chercher le traditionnel sentiment poétique qui les inspire, à ne pas leur prêter d'intention symbolique, l'erreur serait la même que de penser qu'on peut entendre notre art du XIIIe siècle sans se soucier d'allégories, ou de préfigurations.

Au temps de Hiroshigé, depuis deux siècles, la mode dans toutes les classes de la société est aux *hakkaï*, brèves poésies de dix-sept syllabes[1], imprimées par milliers, réimprimées, apprises par cœur, citées, copiées. Nobles, paysans, boutiquiers, que ce soit dans des jardins réservés à la méditation ou dans la banlieue populaire de Yedo, se mêlent d'en composer, et de suspendre le papier sur quoi elles sont peintes aux fleurs qu'elles glorifient. Ces dix-sept syllabes esquissent en trois coups de brosse de petits paysages. L' « effet » de nature qu'elles décrivent est éphémère ; l'expression qui essaye de le fixer reste fragmentaire, comme s'il était impossible de le maintenir longtemps dans le champ visuel ; c'est un éclair dans le vide. Cette forme de poésie, dont la brièveté et la subtilité prêtaient au jeu, fut associée, au XVIIIe siècle, par un poète de génie, Bashô, à un enseignement moral. Adepte de la secte bouddhique Zen, le crâne rasé, portant les sandales et le chapeau des pèlerins, à travers le Japon, il se met en quête des sites fameux de la poésie, de la légende, de l'histoire, non pas tant pour s'instruire que pour s'améliorer. Il cherche « l'illumination », au sens bouddhique, par la contemplation passionnée des montagnes, des rivières, des forêts, des cascades. Il entre en communion avec l'univers afin de s'édifier sur sa propre destinée. Il reprend la tradition de vie errante et de méditation solitaire, en pleine nature, des grands apôtres bouddhiques, qui de Chine

1. Cf. pour l'histoire des *hakkaï*, et la traduction des plus célèbres, l'article de B. H. Chamberlain : *Bashô and the Japanese Epigram*. — *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, september 1902.

Phot. Longuet.

VUE DE KIRIBATAKE, DISTRICT D'AKASAKA

Collection Javal.

apportèrent au Japon les diverses interprétations de la nouvelle doctrine, — tel ce prêtre Nichiren, fondateur, au XIIIe siècle, de la secte bouddhique Hokka, et qu'une belle estampe de Kuniyoshi représente seul dans un paysage de neige.

Les voyages solitaires de Hiroshigé par les grèves et les montagnes ; son portrait par Toyokuni, où il est peint sous les dehors d'un *inkyo*, crâne rasé, chapelet en mains ; sa poésie d'adieux à la vie, où il annonce qu'il « part vers les paysages de la terre sainte de l'Ouest », voilà qui rappelle Bashô et ses disciples, — moines bouddhiques, marchands, samuraï, daïmyo, retirés du monde, devenus *inkyo ;* et le portrait du Japon qu'ils nous ont laissé dans leurs vers ressemble au portrait qu'en donnent les estampes : le pays est calme et sûr ; quelle délivrance, loin du luxe et de l'étiquette de la ville, de mener le long des routes une libre vie dont les grands événements sont une averse, un cri d'oiseau !

Il n'est pas un détail d'atmosphère dans les estampes de Hiroshigé qui n'ait été noté et décrit par des *hakkaï* : la « tourmente de neige, au souffle de laquelle les oiseaux commencent à crier par mer et collines » ; une rafale au large, « qui brise le vol tournoyant des mouettes » ; « une averse au printemps, où une ombrelle et un vêtement de pluie se promènent en causant ». Et puis, après les bouleversements de la neige et de l'averse, la transformation de ce monde d'illusion par la calme clarté de la lune : « pendant les pluies de juin, comme à la dérobée, la lune brille à travers les pins » ; « la lune sous la pluie, et, partout égale, une faible irradiation » ; ou encore « la clarté de la lune, alors que des nuages de loin en loin reposent les yeux ». Et ce sont au printemps les fleurs des vergers prises pour des nuages ; des papillons pris pour des fleurs tombées qui retourneraient sur leurs branches ; en hiver, les flocons de neige pris pour

les fleurs d'un printemps qui brillerait au delà des nuages... Sensations rapides qui font naître en nous un mouvement de surprise, mais si fugaces que notre étonnement s'achève en rêverie ; images qui se transforment les unes dans les autres, comme si elles étaient entrevues dans un demi-sommeil : devant ce merveilleux défilé d'apparences, une ivresse nous saisit, et la tentation de suivre le rythme de la nature qui s'écoule. Au reste, ces averses qui crèvent au-dessus des errants en quête d'un abri ; ces tourbillons de feuilles sous la brise ; ces cerisiers qui ne gardent pas trois jours leurs fleurs, n'est-ce pas autant de symboles de notre vie ? Les images qui si légères flottent sur les lointains des estampes de Hiroshigé, ce sont les images mêmes des poésies composées à l'article de leur mort par des générations de poètes... Et l'émerveillement devant les beautés éphémères se nuance de mélancolie : l'heure s'enfuit ; les teintes passent ; « tout en vient à ressembler aux tiges d'un éventail quand souffle le vent d'automne » ; mais à quoi bon se révolter ? « Elles fleurissent et je les contemple ; puis ces fleurs se fanent, puis... » ; la nature indifférente poursuit son cours : « Le rêve que j'ai rêvé s'est évanoui ; l'iris garde ses couleurs pourtant... ». Alors, la sagesse est, en toute simplicité, de revenir au paysage, de l'observer avec recueillement, pour que sa splendeur nous pénètre au profond de l'âme. Devant les fleurs, les beautés fardées de la ville ne sont plus de mise, non plus que les symboles de la force ; les fleurs disent : « Nous haïssons les gens qui viennent nous contempler en sortant du théâtre ». Et tel qui vient de se griser à les regarder s'écrie : « Les fleurs m'ont enivré : je déteste les chanteuses sur le chemin de retour », ou : « Pas d'amis, oh ! pas de rencontres d'amis tandis que je regarde les fleurs », ou encore : « Un sabre, à quoi bon ? quand on vient voir les fleurs. » Car les fleurs vous invitent au courage : le convolvulus remplit pleinement sa destinée qui est

de se faner le soir du jour où il était en plein éclat ; le camélia tombe d'un coup, sans agonie[1].

Si telle est la signification poétique et morale de ce mouvement de retour vers la nature dont l'œuvre de Hiroshigé est l'expression plastique, on comprend les dehors que prend dans ses estampes le paysage le plus familier. Il s'ouvre de plain-pied à la race que depuis des siècles il a civilisée, mais il la domine et l'édifie ; il est sociable, mais il prêche l'isolement. S'il se débarrasse par moments des bonnes gens qui le hantent, ce n'est pas tant férocité que désir de se préparer à être envahi tout entier par un éclat de lumière, ou un son de cloche. Les errants minuscules, ils ne sont là, au même titre que les barques ou les oiseaux, que pour agrandir, par leur maigre fluidité, l'impression de solitude. Et les sites rocheux, les montagnes escarpées, les défilés étroits qu'unissent des passerelles vertigineuses[2], les routes de montagnes en corniche au-dessus de vallées ombreuses[3] sont des paysages choisis, parce que, en marge du monde, ils sont solitaires et que « les montagnes résonnantes, comme disait

1. Noter les nombreuses estampes de Hiroshigé représentant des fleurs et des oiseaux. Le genre *Kwacho* (fleurs et oiseaux) est honoré dans l'art chinois depuis les Song.

2. Ces paysages sont empruntés aux sites montagneux et assez reculés de l'intérieur du Japon, — à cette rivière Kiso, de la province Shinano, une des *Sandai Ka*, une des Trois grandes rivières de l'Empire, et qui, célèbre par son pittoresque de défilés, de gorges, dans le goût des paysages classiques de la Chine, donne son nom au Nakasendo, route centrale de la montagne, par opposition au Tôkaidô, route orientale de la mer. Nous avons déjà signalé une série de Hiroshigé consacrée aux Soixante-neuf scènes du Kisokaidô, « la route qui suit le Kiso ». Cf. un triptyque représentant la gorge de Kiso sous la neige, et un kakemono-ye figurant cette même gorge sans neige ; — ou encore ces paysages de style chinois sont empruntés à un site de la province Kai, Saruhashi, c'est-à-dire le Pont des Singes, planche jetée sur un défilé profond. Cf. Croissant de la lune vu de la gorge Saruhashi (Série *Tsuki nijû hakkei*, Les Vingt-huit vues de la lune), et encore le Pont des Singes. Cf. aussi la vue de Goka-no-sho, village dans la province de Higo, en plein massif montagneux de l'île Kyûshu. (Série des scènes fameuses de Soixante et quelques provinces.)

3. V. pl. LIII, Avenue menant au sanctuaire d'Akiha ; cf. l'Avenue de Pins à Mochidzuki, série du *Kisokaidô*, et une estampe de la série des *Rônin*.

Hokusaï dans la préface de la *Mangwa*, les torrents mugissants, les arbres qui frémissent et les plantes... sont pleins de force vitale ». Au surplus ces silhouettes solides de roches suggèrent le vide autour d'elles. Le vide, l'espace, voilà la principale recherche de Hiroshigé, et qui explique sa prédilection pour les effets de crépuscule, de nuit, de neige[1], de brume, suggestifs d'étendue et de silence. Solitaire et vide, le paysage alors est parfaitement préparé à enchâsser l'éphémère, parfaitement assoupli au rythme de la nature. Il est à l'image du sage parfaitement accordé avec la réalité, selon la tradition extrême-orientale, ce paysage qui vit dans la retraite, replié sur soi, le cœur vidé de passions, environné de silence et de mystère, les sens tendus vers les pulsations de l'univers. C'est en lui que s'est concentrée l'essence subtile de la sagesse extrême-orientale, en lui, tel que l'ont décrit les sages taoïstes et bouddhiques, tel que l'ont peint les artistes chinois de la dynastie Tang puis Song, les Wang Weï, les Wu Tao Tzu, les Fan K'ouan, imités par les maîtres japonais de l'école Kano... Et sans doute entre la noblesse du pay-

1. Noter la fréquence de la neige autour des temples. V. pl. LIV, Le golfe de Shisa (île d'Iki) sous la neige (série *Rokuju-yoshu meishodzuye*, Soixante et quelques provinces), et aussi pl. LV, Le temple de Susaki no Benten sous la neige au lever du soleil (série *Toto Meisho*). — Le golfe de Shisa, dans l île d'Iki, est une fin de terre, à l'Ouest de l'archipel japonais. Par contre le temple de Susaki no Benten est sur la baie de Yedo, à l'embouchure de la Sumida, en un coin très fréquenté au printemps par des jeunes gens et des geisha qui y viennent en barque voir pêcher les huîtres. — Il en va de même pour le Kanda Myôjin, que Hiroshigé a représenté sous la neige au matin dans la série *Toto Meisho* ; c'est un temple en ville, dont le festival est populaire, le 15 septembre. Le temple de Kameido, représenté sous la neige (Série : *Toto Meisho*), est sur la rive gauche de la Sumida ; consacré à Sugawara no Michizane, il est très visité vers la fin d'avril pour ses treilles de glycines. Le sanctuaire de Benten sur le lac Inokashira (Série : *Meisho Setsu Gekkwa*, places fameuses pour la neige, la lune et les fleurs), dans la banlieue ouest de Yedo, est célèbre en avril pour ses fleurs de cerisiers, en mai pour ses azalées. — Les temples populaires de Yedo, tels qu'ils sont peints sous la neige par Hiroshigé, deviennent des lieux de recueillement. On saisit sur ces exemples l'importance de l' « effet » dans cet art, qui sait magnifier un site familier, le détacher de la vie de tous les jours, puis le proposer comme thème de méditation.

Phot. Longuet.

LA NEIGE SUR LE MONT HIRA

Collection Bing.

sage classique, de ses vastes espaces, noyés sous des brouillards immobiles, que suggèrent des « coups de pinceaux doux et pleins d'intentions secrètes », de ces espaces aux formes à peine indiquées, à l'aspect monochrome, et qui ne peuvent être localisés, — entre un tel paysage empreint de sagesse, et le paysage haut en couleurs, animé de vie populaire, emprunté aux sites les plus connus du Japon, il y a la différence d'un ascète régulier à un séculier qui pense de loin du salut ; mais comment croire que, chez un peuple où la tradition est si forte, le paysage traditionnellement associé aux idées de retraite et de méditation a pu perdre soudain, un beau jour, toute signification philosophique ? C'est à tort que l'on insiste sur les différences et jamais sur les ressemblances entre le paysage des estampes et le paysage des kakémono classiques. « Nous devons noter comme significatif, dit un récent critique[1], un changement total dans l'attitude (de Hokusaï et de Hiroshigé) sur celle des peintres du paysage classique. Les maîtres de l'époque Ashikaga et plus tard de l'école Kano peignirent le paysage à la manière des Chinois, dans un esprit de communion avec la vie dans la nature, comme un moyen d'exprimer une humeur ou une émotion. Le paysage de l'Ukiyo-ye a ses racines, comme notre paysage anglais, dans la topographie. Les maîtres classiques ne se souciaient pas d'une place déterminée : c'étaient les traits universels de la terre et de l'air qui les émouvaient, et ils préféraient représenter un site imaginaire de la Chine à ceux de leur terre natale. »

Assurément les estampes de Hiroshigé, groupées en séries : Cinquante-trois vues du Tôkaidô, Cent vues de Yedo, sont des guides, mais non pas à l'usage de gens qui gagnent la campagne pour s'y délasser en y menant joyeuse vie[2], mais à

1. Laurence Binyon, *Painting in the Far East*.

2. Hormis un triptyque de joyeux drilles fêtant le printemps sous les

l'usage des contemplateurs du monde éphémère pour s'y édifier. La communion avec la nature, la recherche du paysage état d'âme, l'intérêt porté aux éléments et aux grands phénomènes de l'atmosphère, mais c'est tout Hiroshigé, et ce n'est pas une infériorité que de réussir à nimber de rêve un site de la banlieue de Yedo, de préférence à un site imaginaire de la Chine.

Le paysage chez Hiroshigé, c'est, avec un procédé nouveau, l'estampe en couleurs, et pour un public spécial, le bon peuple de Yedo, une reprise de la vieille tradition chère à la sagesse extrême-orientale de retour à la nature. Car c'est à l'émerveillement devant un paysage choisi qu'a toujours conduit l'effort idéaliste de la pensée en Chine et au Japon. Ce monde n'est qu'une goutte de rosée qui instantanément s'évapore... Le mieux est de gagner la campagne où la rosée tombe goutte à goutte pour y laver toute trace de ce monde frivole. Déjà, à l'imitation du Maître, six siècles avant notre ère, c'est le parti des disciples du Bouddha : « Quand devant moi, quand derrière moi, mon regard n'aperçoit plus personne, certes, il est doux de demeurer seul en la forêt. Allons ! je veux m'en aller daus la solitude, dans la forêt que loue le Bouddha : c'est là qu'il fait bon être pour le moine solitaire qui aspire à la perfection. Seul, sûr de mon but, en hâte je veux entrer dans la forêt charmante, délice des pieux lutteurs, séjour des ardents éléphants. Dans la forêt Sita, la fleurie, dans une fraîche grotte de la montagne, je veux baigner mon corps et je veux marcher seul. Seul, sans compagnon, en la forêt vaste et charmante, quand aurai-je atteint mon but ? Quand serai-je libre de péchés [1] ? » Et c'est aussi le parti célébré par les poètes Tang rompus à la tradi-

cerisiers (Cerisiers à Koganei), et l'estampe de la Fête d'été sur la rivière à Kyôto, les œuvres de Hiroshigé sont rares qui représentent des divertissements.

1. Cité par Oldenberg, *Le Bouddha*, trad. de A. Foucher, p. 103.

tion taoïste et bouddhique de la relativité et de l'écoulement de toutes les apparences, et par les peintres chinois, tel ce Fan K'ouan, un des plus illustres paysagistes de l'époque des Song, dont les commentateurs nous ont laissé ce portrait : « Vivant au milieu des montagnes et des forêts, il passait parfois un jour entier assis sur un roc escarpé et regardait tout autour de lui pour jouir des beautés du paysage; par des nuits neigeuses, même, quand la lune brillait, il allait et venait, regardant fixement, afin de favoriser l'inspiration. »

Sans doute avec Hiroshigé et son public nous sommes loin de cette philosophie hautaine, de cette retraite rigoureuse, de ces songeries abstraites, comme nous sommes loin, avec ses *meisho* aux premiers plans familiers et colorés, des paysages des grands maîtres, mais ses paysages, ce sont tout de même des « images du monde éphémère », comme disait Moronobu de ses héroïnes, un étrange monde d'illusions et d'allusions à mi-chemin entre des sites localisés et des paysages classiques. Le vieux Japon, si ferme sur les traditions qui lui venaient de Chine, sut toujours les adapter à sa taille, à son humeur. L'art du Japon a subi l'influence de la secte bouddhique Zen, adoucissement du bouddhisme primitif, concession au sens commun : point d'ascétisme farouche, un élégant détachement mental; tout est vanité, mais la contemplation de la nature nous est un moyen d'élever notre esprit et notre cœur. Méditer dans un jardin composé dans le style des paysages philosophiques, ou se promener dans des sites choisis du Japon, que transfigurent les saisons et les heures, c'est profiter de sa retraite d'*inkyo*, occuper les loisirs qu'impose une paix tyrannique, s'affranchir des corvées d'une stricte hiérarchie confucéenne, c'est prendre contact avec les légendes, l'histoire et la philosophie de la race... Les sages Chinois qui gagnaient les paysages *san-sui*, tout en rocs et en torrents, eux aussi fuyaient la

société solidement organisée selon les maximes de Confucius...

Ainsi l'art populaire de l'estampe, c'est non pas une rupture avec la tradition, c'est l'apprivoisement d'une tradition farouche au train de la vie populaire. Belles et paysages, bien plutôt que des portraits exacts d'un peuple et d'un pays, furent toujours des images d'une certaine philosophie. Le grand personnage extrême-oriental, c'est la Nature, une force impersonnelle, le flot des apparences, et les paysages aussi bien que les belles savent refléter les plus symboliques de ces apparences. Il a fallu des siècles pour que l'art extrême-oriental de figures et de paysages qui, en son inspiration taoïste et bouddhique, représenta si longtemps une évasion du « monde poudreux », finit par s'intéresser aux formes réputées les plus communes et les plus chétives de ce monde même ; et c'est pourquoi le paysage japonais dut attendre si longtemps son peintre véridique. Encore, chez Hiroshigé, est-il interprété d'accord avec les vieux rêves. Les peintres des belles se sont plu souvent à représenter une figure de tradition, demi-dieu ou héros, sous les traits d'une jeune fille de son temps ; il en va de même des paysages de Hiroshigé vis-à-vis des paysages héroïques et quasi divinisés des maîtres. Il est d'usage de traiter Hokusaï et Hiroshigé en artistes inférieurs, parce que réalistes, quand on les compare avec les Kiyonaga, les Outamaro ; il est injuste de ne pas reconnaître le même lyrisme traditionnel chez les uns et chez les autres. Et il est injuste de diminuer Hiroshigé devant Hokusaï, parce que ses paysages sont plus proches de nature : Hiroshigé a souvent cet avantage sur Hokusaï d'atteindre à la plus haute émotion lyrique en des paysages familiers et qui sont poétiques sans le secours d'une poésie à commenter. Au reste si ces belles et ces paysages des estampes n'étaient que des portraits fidèles du Japon et des Japonaises de leur temps, ce ne seraient

Phot. Marty.

COUCHER DE SOLEIL A GOTEN-YAMA, AU TEMPS DE LA FLORAISON DES CERISIERS

Collection Jacquin.

que de curieux documents de géographie ou d'ethnographie, et comment expliquer alors leur pouvoir de surprise et d'émotion ?

Devant les belles estampes de Hiroshigé, laissons leur solitude, leur immensité, leur vide lentement nous envahir, leurs brouillards nous envelopper, leurs grandes lueurs nous illuminer. Il y a, concentré dans la plus modeste de ces images coloriées, un capital énorme de méditation désintéressée sur l'essence du monde, sur la place de l'homme dans la nature et sur sa destinée. Pensons au Bouddha, aux sages taoïstes, aux poètes des Tang, aux grands paysagistes de la Chine et du Japon qui ont si souvent tressailli aux grondements de l'orage, au crépitement de l'averse, aux cris des oies sauvages. Il y a de grands frissons séculaires derrière ces classiques « effets de nature ». Et les voilà présentés une dernière fois, en leurs formes les plus accessibles parce qu'ils étaient destinés à l'édification des simples, quelques années à peine avant que se brisât le vieux Japon... C'est la fin, il va s'ouvrir à une nouvelle conception du monde, de l'humaine destinée. Déjà, Hiroshigé nous a emprunté notre perspective géométrique. Grave emprunt, et si étranger à un art qui pendant des siècles ne s'était point préoccupé de faire converger un paysage vers un point de fuite, et qui l'avait laissé, discontinu, flotter à la dérive sur une mer de brumes... Toutes les fois que notre sagesse occidentale a pensé que le souverain bien était de suivre la Nature, ce fut une Nature de géomètres, d'astronomes et de tailleurs de marbre. La vie antique, qui pour nous est restée, depuis le christianisme, le type de la vie selon la nature, est une vie de déesses de pierre et de héros d'airain processionnant en bas-reliefs, humanité lente à vivre sous le cœur des astres et qui chante l'hymne de Cléanthe : « O Zeus, celui qui se résigne comme il faut à la nécessité sait les choses divines en harmonie avec les mouvements des sphères... » La nature,

dans l'œuvre de Hiroshigé, c'est la grâce éphémère d'une fleur, le bruissement d'un insecte, la courbe d'un roseau ou d'une aile passagère, un éclat de soleil dans une averse... Symboles d'une bravoure souriante qui sent bon les bois et l'air marin

---

CHAPITRE VII

L'ESTAMPE JAPONAISE ET LA PEINTURE OCCIDENTALE

A LA FIN DU XIXe SIÈCLE

L'ESTAMPE JAPONAISE ET LA PEINTURE OCCIDENTALE

A LA FIN DU XIXe SIÈCLE

Du vivant de Hiroshigé et de Kuniyoshi, peu d'années après la mort de Hokusaï, entre 1856 et 1862, des peintres, en flânant à Paris chez un marchand d'antiquités extrême-orientales, appelées indistinctement « chinoiseries », découvrirent des feuilles imprimées en couleurs et des albums de croquis légèrement teintés [1]. Manet, Fantin-Latour, Degas, Monet et Whistler, parmi les peintres ; Baudelaire, Goncourt, Zola, Burty, Champfleury, parmi les littérateurs, se prirent d'admiration pour cet art, dont les Expositions universelles de 1867 et de 1878, l'Exposition de l'École des Beaux-Arts en 1890, l'ouverture d'une Section extrême-orientale au Louvre en 1893 et l'activité d'un Bing et d'un Hayashi allaient peu à peu répandre le goût.

De longue date, les collectionneurs français avaient

1. V. *James Mc Neill Whistler. Sa vie et son œuvre*, par E. et J. Pennell, 1913, livre diffus, mais plein de renseignements curieux. Cf. p. 76 : « L'imprimeur Delâtre sauva de la destruction un petit volume de Hokusaï dont les feuilles avaient servi à emballer des porcelaines de Chine. Le volume passa dans les mains de Laveille, puis dans celles de Bracquemond. Celui-ci l'avait toujours sur lui et le montrait à tout le monde ; son enthousiasme fut contagieux. En 1862, Mme Desoye, qui avait vécu au Japon avec son mari, ouvrit son magasin d'objets japonais sous les arcades de la rue de Rivoli. » — V. aussi dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1878, pp. 385 et 841, « Le Japon à Paris », par Chesneau.

apprécié les blanches porcelaines de Chine, les cabinets vernis et laqués, les tissus ornés d'oiseaux, de fleurs, de pagodes ; aux époques Régence et Louis XV, la fantaisie et la dissymétrie du décor asiatique avaient détourné le goût français du solennel et régulier style de Lebrun vers des formes tourmentées, et depuis longtemps les Hollandais fabriquaient à Delft leurs faïences à l'imitation des céramiques importées d'Extrême-Orient ; mais il fallut l'ouverture de plusieurs ports du Japon à tous les étrangers, à partir de 1858, pour que l'on commençât de distinguer son art national dans l'amas des chinoiseries, et que l'on en découvrît la dernière manifestation : l'Estampe[1].

De quelque portée qu'ait été pour notre art décoratif cet engoûment pour le Japon, sa flore, sa faune et ses ornements librement disposés, l'influence des estampes sur nos peintres fut d'une autre conséquence. Une lettre de Millet fait allusion à une brouille passagère qu'il eut avec Théodore Rousseau au sujet de quelques estampes que tous deux voulaient posséder. Rousseau en aimait les simplifications de plans et de masses[2], les ardentes colorations des ciels ; et si, entre 1865 et 1875, Millet, par curiosité pour l' « universalité lumineuse du dehors », s'intéressa surtout aux paysages et donna dans des harmonies plus claires, si aux *Glaneuses* et à l'*Angelus* succédèrent le *Printemps* et l'*Église de Gréville*, l'art japonais, dont il disait aimer « le naturel et l'humain qui en sont ordinairement le fond[3] », y fut pour beaucoup. Mais Rousseau mourut en 1867 et Millet en 1875 : ils étaient à la fin de leur

1. Des œuvres de Hokusaï furent importées en Hollande au début du XIXe siècle ; Siebold, en 1829, en distribua quelques volumes aux bibliothèques de Leyde, de Paris, de Berlin, sans guère connaître le nom de Hokusaï. — Cf. R. Kœchlin, Introduction au Catalogue des œuvres de Hokusaï.

2. Cf., par exemple, son esquisse du *Bois de Macherin à Barbizon*. — Prosper Dorbec, *Théodore Rousseau*.

3. *Millet*, par Paul Leprieur.

carrière quand survint cette influence exotique, qui fut plus profonde sur des artistes plus jeunes, sur Whistler et Degas qui de 1860 à 1865 commençaient leur œuvre, sur M. Monet à partir de 1866, et sur Toulouse-Lautrec quelque vingt-cinq ans plus tard.

*
* *

Alors, l'exemple de Courbet, dont l'*Enterrement à Ornans* et les *Casseurs de pierres* sont de 1850; l'exemple de Manet, dont la *Musique aux Tuileries* et le *Déjeuner sur l'herbe* sont de 1861 et de 1863, et les exhortations des littérateurs poussaient les peintres vers la vie moderne. En 1856, Duranty écrivait [1] : « En littérature, on s'est jeté sur l'homme moderne, l'homme laid, selon Messieurs les artistes ; le réalisme est arrivé, demandant place pour le spectacle universel, et il a envoyé promener les Adonis et les Quasimodos romantiques ; alors les vrais ouvriers, les vrais paysans, les vrais bourgeois dans leur étroitesse, tout a été peint; être, c'est être beau, comme spectacle, comme objet de contemplation, puisqu'on intéresse. Pourquoi les peintres n'ont-ils pas suivi la littérature ou n'ont-ils adopté que les extravagances romantiques? L'intelligence large accepte, étudie le monde entier et jouit d'assister à son mouvement. S'il vous faut des synthèses, la comédie humaine vous en fournira assez. » Et le 13 février 1874, Edmond de Goncourt, qui avait publié *Manette Salomon* en 1866, notait dans son *Journal* [2] : « Hier j'ai passé mon après-midi dans l'atelier d'un peintre nommé Degas. Après beaucoup de tentatives, d'essais, de pointes poussées dans tous les sens, il s'est énamouré du moderne, et, dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchis-

1. Cité par P. A. Lemoisne dans son volume sur Degas, répertoire commode de 48 planches, accompagnées d'un bref commentaire.

2. Cité par P. A. Lemoisne, *Degas*.

seuses et les danseuses. Je ne puis trouver son choix mauvais, moi qui, dans *Manette Salomon*, ai chanté ces deux professions comme fournissant les plus picturaux modèles de femmes de ce temps pour un artiste moderne... ».

Le « Réalisme » en France ne date donc pas de la mode japonaise ; toutefois, les peintres et les littérateurs qui la prônèrent furent ceux-là mêmes qui, par dédain pour les scènes et les paysages historiques, prirent leurs sujets dans la vie quotidienne, à la manière des peintres de l'*Ukiyo-yé* qui, à l'usage d'un public de grandes villes, avaient évoqué histoires et légendes sous les traits ou les dehors de comédiens populaires ou de paysages de banlieue. Au surplus, la perspective géométrique ayant été empruntée par les Japonais à des modèles hollandais dès le milieu du XVIIIe siècle [1], l'estampe, art déjà occidentalisé, fut parfaitement accessible aux artistes d'Europe qui vers les années 1856-62 la découvrirent. Ses délicieuses images d'un petit monde replié sur lui-même et sur ses paysages invitèrent nos peintres, déjà gagnés au réalisme de Courbet, à représenter les types et les sites qu'ils avaient sous les yeux.

« De la part d'un artiste, écrivait Whistler à Fantin-Latour, c'est une erreur et une perte de temps que de se mettre à la recherche de nouveaux sujets. » La campagne ne l'intéressait pas. « Il y a trop d'arbres », disait-il ; mais il aima toujours la mer, depuis les toiles de ses débuts, *La Vague Bleue* (Biarritz) et la *Côte Bretonne,* jusqu'aux études des derniers

1. Un critique japonais cité par Pierre Barboutau, *op. laud.*, pp. 23 et 25, dit : « Ce que l'on nomme *ouki-ye* (qu'il ne faut pas confondre avec *oukiyo-ye*), c'est la peinture hollandaise appelée vulgairement *aboura-ye* (peinture à l'huile). Toyoharu a imité ce genre de peinture. Dans ses estampes en largeur, il a fait des paysages à perspective étendue ». Et il ajoute : « On peut dire que Toyoharu est l'ancêtre de la peinture à l'huile au Japon, c'est-à-dire des estampes ou des dessins faits suivant l'esthétique, la vision, le rendu des Européens dans la peinture. » Shiba Kôkan, lui, étudia à Nagasaki, auprès des Hollandais, la peinture à l'huile. (Voir note 1, page 123.)

Phot. Longuet.

VOL D'OIES SAUVAGES, PAR NUIT DE LUNE, SUR LA BAIE DE TAKANAWA

Collection Salomon.

étés de sa vie, en Hollande; et surtout il aima les eaux de la Tamise, les eaux plates et lourdes, si familières aux Japonais, peintres de rivières et de golfes. Avec les fils d'un constructeur de barques, Greaves, qui des années auparavant avait ainsi promené Turner aux mêmes heures, il sortait en bateau sur le fleuve pendant la nuit, — la nuit, chère à quelques poètes d'Occident, si familière à tous les boutiquiers de Yedo, — et, en aval de Londres, il reprenait la contemplation d'Outamaro et de Hiroshigé sur la Sumida. Il préférait Battersea et Waping, la Tamise des docks, à Westminster et à Saint-Paul; à Venise, il délaissait les églises et les palais pour les petits canaux et les ruelles, les vieilles portes et les jardins, les mendiants et les ponts.

A l'exemple de Hokusaï dessinant plus de cent quarante fois le Fuji, M. Claude Monet a passé sa vie à suivre les variations de la lumière, en toute saison, à toute heure, sur la même meule, sur le même rideau de peupliers, sur la même façade de cathédrale, sur le même pont, Charing Cross ou Waterloo, dans la brume, et M. Degas et Toulouse-Lautrec ont négligé les « beautés » et les « élégances » de Paris pour les blanchisseuses, les modistes, les jockeys, les danseuses, les chanteuses de cafés-concerts et les filles.

La vie énorme de ce nain que fut Lautrec[1], pur artiste, indifférent au bien comme au mal, sensible seulement à l'excellence plastique du caractère chez les êtres qui l'entouraient, c'est bien la vie que dut mener un Koriusaï, un Shunsho, un Sharaku, un Outamaro, familiers des « Maisons vertes » et des théâtres, s'y installant pour y travailler, aimant les courtisanes, les acteurs, admirant les biceps des lutteurs, ne se lassant pas de guetter, de dessiner les animaux, les animaux

1. Sur la vie et le caractère de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), il faut lire les pénétrants articles de M. André Rivoire, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 décembre 1901 et 10 avril 1902, et aussi des notes de M. Thadée Natanson, *Revue Blanche*, 1er octobre 1901.

sauvages surtout, ayant une violente passion de la vie sous toutes ses formes, belles ou laides, peu importait, pourvu qu'elles fussent actives, ayant encore le grand respect de leur métier et une idée très haute de leur art, qui dans l'accident saisit l'éternel. Le mordant de la voix de Lautrec, son rire ample et enfantin, l'abondance de ses mots et de ses esquisses où se ramassait dans le plus bref symbole le plus possible de réalité, le rythme effréné de son existence qui a passé dans son œuvre, la détente brusque par quoi il fondait sur un motif, quand il surprenait la saillie totale d'un caractère dans une expression ou un geste, son amour du rare et même du monstrueux, son admiration de toute profession, quelle qu'elle fût, clown, lutteur, jockey, danseur ou prostituée, à condition qu'il en reçût une impression de perfection spécifique, son goût exclusif des êtres en mouvement et son horreur des choses trop fixes, et même des arbres, des paysages, qu'il trouvait inertes, proclamaient la passion exclusive du vivant chez ce nabot, que la destinée rendit sédentaire, mais qui fut si alerte à noter tout ce qui se mouvait autour de lui.

Séries de *Nocturnes ;* séries de *Falaises*, de *Meules*, de *Peupliers*, de *Vues de la Tamise*, de *Cathédrales*, de *Nymphéas ;* séries de *Blanchisseuses*, de *Danseuses*, de *Modistes :* jamais dans l'art occidental les peintres ne s'étaient aussi peu soucié de varier les sujets de leurs toiles, et n'avaient proclamé avec une telle insistance qu'à les bien observer les sites les plus ingrats, les professions les plus humbles fournissent d'inépuisables thèmes. Or, cette habitude de grouper des esquisses en séries a toujours été dans la tradition des peintres japonais qui inlassablement ont représenté les huit Beautés du Lac Biwa, les cinquante-trois Étapes du Tôkaidô, les trente-six Vues du Fuji, les six Beautés de la Tamagawa. Devant des sites réputés insignifiants, une meule dans un champ, un fleuve en aval d'une grande ville, devant des

professions aussi étrangères à M. Degas ou à Lautrec que celles des blanchisseuses, des danseurs ou des acrobates, point de crainte que le souvenir de l'interprétation traditionnelle d'une scène trop souvent reproduite, ou qu'une émotion d'ordre littéraire ne vînt se mêler à l'image qu'on en fixait. « Dans l'ensemble, je me suis toujours efforcé de ne prendre à mon sujet qu'un intérêt artistique, et de ne tenir aucun compte de tout autre genre d'intérêt qui pouvait s'y attacher. Mes tableaux sont des combinaisons de lignes, de formes et de couleurs... », déclarait Whistler au procès qu'il soutint contre Ruskin. Après le Romantisme, après les toiles à prétentions humanitaires de Courbet, les artistes japonais, avec leur grâce ingénue d'enfants bien doués, aidèrent Whistler, Monet, Degas, Lautrec à fuir l'emphase, à n'être que des peintres curieux de mouvement et de lumière.

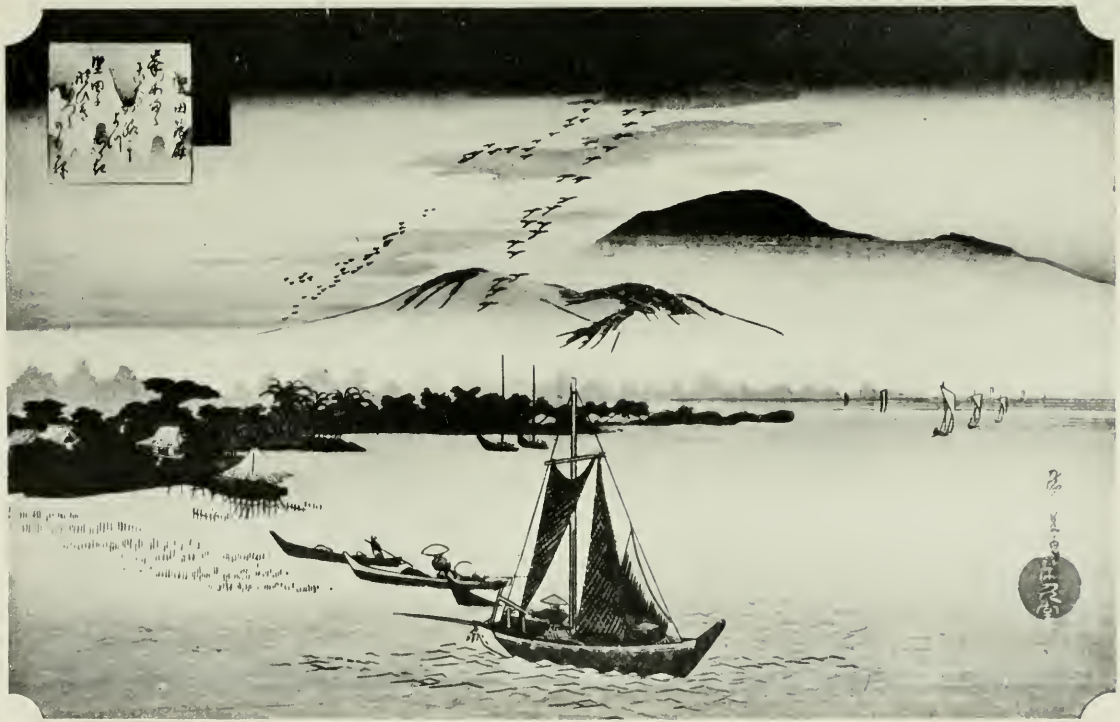
*
* *

« Toutes mes œuvres sont les traductions d'impressions personnelles », déclarait Whistler devant les juges. Se laisser aller à des impressions personnelles devant des spectacles familiers, tel fut le conseil de l'Estampe.

Curieux paradoxe que ces artistes envoûtés par une tradition et qui sont de purs impressionnistes, alors que nous, si soucieux de nouveauté, sommes si lourds à sentir ! Car c'est eux qui nous ont ouvert les yeux sur les mouvements les plus fugaces de l'homme et du paysage. La candeur primesautière de ces routiniers nous étonne ; chaque année, de très bonne foi, ils s'émeuvent, comme au premier jour, sur le thème inusable de la fleur de prunier sous la neige. Ils reprennent de vieux sujets traditionnels avec une allégresse

toute neuve, ils se rajeunissent par la contemplation de paysages, qu'à leur tour ils rajeunissent de toute leur jeunesse. Ce sont des conservateurs impressionnistes, mais qui ne vivent pas dans le passé ; le passé vit en eux pour leur ouvrir grands les yeux sur la joie et la beauté du moment. Leur pays, ils le connaissent par cœur ; en des sites catalogués, où les points d'observation sont repérés de longue date, ils reprennent chaque saison leur affût. Dispensé d'une adaptation nouvelle et totale, en des paysages dont les grandes lignes restent immuables, leur impressionnisme a beau jeu de ne cueillir de l'heure qui passe que ce qu'on ne verra pas deux fois ; ils ne réservent leur attention qu'à ce qui glisse entre des repères fixes. C'est l'émotion de l'embuscade, l'attente d'une proie fugitive à saisir. Un site n'est pas beau en tous temps ; la colline de Yoshino n'est fréquentée que pendant la floraison des cerisiers ; tel site ne vaut que pour le cadre qu'il offre aux glycines, tel autre aux lotus ; tel autre n'a d'intérêt qu'à l'automne, pour y voir les érables rougir comme un brasier sous la fumée des brumes ; en d'autres temps, ils ne s'y intéressent guère plus qu'à l'armature d'un feu d'artifice.

Notre besoin inquiet de changer de place, notre désir de perpétuel renouvellement dans l'invention des motifs, notre curiosité qui, d'instinct, dans un paysage, va à son architecture permanente, tout cela oppose notre sens de la nature à celui des Japonais. Le paysage, chez Hokusaï, c'est sur les nuages un échafaudage provisoire pour supporter une émotion rapide et légère ; c'est un décor de fortune, d'occasion, qui n'est monté en hâte que pour y exposer une clarté lunaire, une blancheur de neige, un voile rose de fleurs, et puis, l'exposition finie, jusqu'à la saison prochaine on n'y fait plus attention. Leur lyrisme s'accommode d'esquisses sommaires ; notre souci de bâtir neuf et pour tous les temps détourne notre attention de la singularité de l'heure. Reprendre



Phot. Marly.

OIES SAUVAGES S'ABATTANT SUR KATATA

Collection Lebel.

les mêmes thèmes, représenter les même lieux, et, sur ce fond connu, détacher une sensation toute fraîche, telle fut la leçon qu'entendirent entre 1860 et 1865 des artistes comme Whistler, MM. Degas et Monet.

Sans parler du paysage historique, avec son immuable décor de collines, de fabriques, de ruisseaux et de bosquets, le paysage tel que l'avaient compris Dupré, Rousseau et Millet, à la suite de Claude Lorrain, de Ruysdaël et de Constable, était solidement bâti : des terrains minutieusement établis, comme dans la *Herse* de Millet, où le vrai sujet du tableau est une côte fraîchement labourée, peinte sillon par sillon, motte par motte ; des arbres dessinés avec la minutie d'un Holbein modelant la tête d'Érasme, comme dans la plupart des toiles de Rousseau ; des ciels nuageux, des oppositions de soleil et d'ombres donnant aux terrains une apparence solide ; la nature vue à de certaines heures, de préférence une heure de la matinée ou une heure du soir, moment rapide et dramatique où les choses et les êtres, s'enveloppant de lumière autrement qu'aux heures laborieuses de la journée, perdent leur aspect utilitaire et se prêtent davantage aux rêveries ; sites évocateurs d'émotions et de pensées et qui, même sans personnages, sont toujours des lieux où l'homme a passé : — quel contraste entre ce paysage classique et le paysage des estampes avec ses pins déhanchés et ses souples herbacées, avec ses brumes amorphes traînant au ras de terre, schématisées en lignes parallèles, avec ses montagnes, ses rocs, ses terrains aux profils bizarres, aux tons éclatants et simplifiés, ses ciels brusquement envahis par une averse, une chute de neige, un coup de vent, — paysage qui a toujours pour des yeux d'Occidentaux un rien d'irréel, d'inhumain, d'illimité.

A la manière des Japonais sensibles par tradition aux impressions les plus fugaces qu'ils recevaient des choses, aux phénomènes amples et brusques par lesquels l'univers mar-

quait sa toute-puissance à l'égard des minuscules humains, aux « effets » qui par delà les premiers plans familiers suggéraient le mieux l'immensité de l'espace et la subtilité de l'atmosphère, Whistler et Monet peignirent des paysages où toute silhouette, toute masse, tout relief sont noyés dans la pénombre ou la pleine lumière, des paysages dont tous les détails sont subordonnés à une harmonie d'ensemble. Ce fut la nuit de Londres, « à l'heure où la brume du soir déploie sur la rivière un voile de poésie » : des maisons, des magasins, des ponts en silhouette sur le ciel, de rares lumières réfléchies par l'eau en lignes d'or sans fin, des bateaux fantômes émergeant de l'ombre et y rentrant, mystérieusement cendrés, — toujours le même décor insignifiant que métamorphosent toutes les nuances de la pâle clarté nocturne. Parlant de son *Vieux Pont de Battersea*, devant les juges du procès Ruskin, Whistler disait : « Ce tableau est tout simplement une représentation du clair de lune. Mon dessein était d'y réaliser une certaine harmonie de couleurs. » Gris et or, bleu et vert, bleu et argent, bleu et or, gris et argent, opale et argent, brun et argent, noir et or : telles furent les harmonies qui donnèrent leurs titres aux *Nocturnes*. Avec M. Claude Monet [1], même grand parti pris, mais cette fois de pleine lumière. Un motif d'arabesque très simple, une meule, un portail de cathédrale, un rideau de peupliers prenant leur envol comme une bande d'oiseaux, quelques nénuphars ocellant un reflet de lumière argenté ou doré, qui sur l'eau s'étale comme une plume de paon, et, entre ces repères, toujours les mêmes, la mobilité des apparences. Que, pendant cinq ou six années, un artiste se soit déshumanisé au point de vivre penché sur la même vasque d'eau vive, où, parmi les reflets des nuées, des plantes de la rive, des herbes du fond, feuilles et fleurs de nymphéas

1. Noter les sous-titres de quelques-unes de ses *Cathédrales* : symphonie de gris ; symphonie de gris et de rose ; effet de brume ; plein midi ; lumière réfléchie.

tressent des atolls au fil du courant, ou bien dérivent solitaires ; que, plus attentif aux frémissements de l'eau, parmi ces colonies de fleurs, qu'aux formes plus réelles de notre univers et de nos semblables, il ait peint quarante-huit toiles dont les différences de points de vue du contemplateur et les changements d'heures et de saisons sont les seuls éléments de variété, ce n'est une surprise pour nous Occidentaux que parce que c'est la stricte application d'une formule que les Japonais, si prompts à quitter notre monde pour suivre les oies sauvages en plein ciel ou les carpes au fond d'une rivière, ont popularisée de longue date dans leurs albums d'esquisses ou leurs séries d'estampes. Les paysages peints par Hiroshigé se dépouillent de tout aspect familier et humain sous les couleurs de fantaisie que dispensent aux terrains une chute de neige, un coup de vent, une averse ; de même, dans les paysages peints par Whistler ou par Monet, il n'y a rien sinon l'espace coloré, un espace de visuel, sans modelés solides, tout en taches mouvantes, en dégradés subtils, — l'atmosphère paisible et profonde de la nuit grise, bleue, verte, brune ou noire, argentée de lune, dorée de l'éclat de quelques lumières ou d'une fusée d'artifice, doux mystère où la moindre clarté prend de si tendres inflexions, — l'atmosphère molle de la brume que déchirent les fumées des trains sur le pont de Charing Cross et un soudain éclat de soleil sur la rivière, ou au contraire l'atmosphère vibrante du plein midi sur le chaume d'une meule, le calcaire de la cathédrale de Rouen ou les tuiles du village de Vétheuil.

A cette curiosité de la lumière répond chez Degas et Lautrec la curiosité du mouvement. Impressionnistes du dessin à côté des impressionnistes de la couleur, ils recherchent également la sensation inattendue et rapide. Les peintres des *Yedo-ye* avaient représenté la figure humaine dans toutes les professions, depuis les acrobates, les lutteurs, les acteurs jus-

qu'aux courtisanes; dans tous les décors d'intérieur ou de plein air; dans toutes les occupations : sommeil, toilette, bain, dînette, rêverie, amour; dans toutes les positions : assises sur les jambes repliées, ou à cropetons, étendues, debout, marchant, dansant ; sous tous les costumes et souvent nues. MM. Degas, Toulouse-Lautrec, Forain furent des Parisiens qui dessinèrent les spectacles qu'ils avaient sous les yeux ou qu'ils pouvaient surprendre, à l'insu de leurs modèles, à travers toutes les portes entr'ouvertes : portes de cirques et de « beuglants » où minaudent les acrobates, où se « désossent » les danseurs ; pistes où les jockeys et les cyclistes tournent hébétés sous les yeux de la foule; coulisses des théâtres où, près de décors grossièrement peints, devisent des tutus et des habits noirs. Ils ont représenté la vie des courtisanes, des blanchisseuses et des modistes, et l'habillage, et le déshabillage, et le nu, et toutes les gesticulations essentielles de notre pauvre vie compliquée, et de préférence les mouvements où saille brusquement la spécialité d'une profession, — ces mouvements que Hokusaï s'amusa inlassablement toute sa vie à noter et à décomposer dans les divers livres de la *Mangwa* : — danseuses assouplissant leurs pieds et leurs jambes par la marche et l'exercice à la barre, puis faisant des pointes, des jetés battus, piaffant comme les pur sang de course qui, au sortir du paddock, avant le départ, caracolent, bondissent et se cabrent; chanteuses, le cou et le bras en avant, pour mieux lancer leurs notes de tête; modistes saisissant une forme de chapeau et ébouriffant une plume du bout des doigts ; puis à côté des mouvements rapides et de grâce, des mouvements de force : repasseuses dont les épaules remontent quand elles appuient sur leur fer, blanchisseuses dont l'inclinaison du buste et les saillies des hanches, par contraste avec les plis rectilignes de leur jupe, donnent, quand elles soulèvent leur lourd panier, des combinaisons imprévues de droites et de courbes, comme les aimait

Phot. Marty.

AVENUE MENANT AU SANCTUAIRE D'AKIHA, PROVINCE DE TOTÔMI

Collection Bing.

Kiyonaga. Et c'est encore la « Suite de nus de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner », — selon le titre d'une série de M. Degas qui pourrait servir à intituler tant d'estampes ! — étranges raccourcis de jambes, de cuisses, de dos, d'épaules, de nuques, de têtes et de torses nus au-dessus d'une baignoire ou d'un tub ; chutes des poitrines et des ventres, roulements des muscles : tout cela si justement saisi et résumé par un dessin de premier jet qu'on se récrie comme devant la vie même.

Les danseuses, les chevaux de course, les chanteuses, les modistes, les repasseuses, les blanchisseuses, les baigneuses chez M. Degas ; les danseurs de bals publics, les divettes de cafés-concerts, chez Toulouse-Lautrec ; les politiciens, les financiers, les valets, les gâteux, les filles et leurs mères, chez M. Forain, — à force de les dessiner au repos, en mouvement, debout, assis, avec leurs déformations, leurs tics, leurs humeurs, ils les connaissent si bien par cœur qu'ils peuvent ne plus les voir d'ensemble, et qu'ainsi débarrassés de leur aspect banal et familier, ils vont droit au détail neuf, essentiel, révélateur. C'est pour telle ligne, telle tache imprévue qu'ils font leur esquisse, leur pochade ; le reste ne les intéresse pas ; c'est à peine, après qu'ils ont noté tel détail, s'ils se soucient de le raccorder aux autres parties de la figure ou de la scène : souvent même ils les coupent par le cadre, comme dans cette Étude de danseuses par M. Degas, où frétillent une bonne douzaine de mollets dont les têtes ou les corps restent hors de la toile. A la manière des Japonais, ils surent déblayer un motif, désarticuler une silhouette, s'hypnotiser sur un détail et l'exalter, sans se soucier, au moment qu'ils en étaient possédés, du reste de l'univers, et ils eurent souvent, par souci de résumer rapidement les formes en mouvement, la coquetterie de l'inachevé. Art de raccourci, de déformation, et qui est décoratif parce que sans cesse, à l'affût du schéma qui le plus simplement, le plus sûrement, suggère

l'essence des êtres, il surprend l'œil du public, l'attire et, malgré que le spectateur se révolte parfois d'être troublé dans sa quiétude par de telles apparitions, le secoue et lui impose un souvenir tenace. Que l'on compare les plus saisissantes effigies d'acteurs de Shunsho et de Sharaku au *Bruant vu de face*, au *Docteur Péan*, au *Caudieux*, au *Valentin le désossé* de Toulouse-Lautrec : c'est le même rictus, simple de dessin, clair de tache. A travers les peintures et les lithographies préparatoires aux affiches représentant *May Belford* et *Jane Avril* se marque de plus en plus net le pli de la profession : les visages de ces tristes « girls » ont la morne et fixe résignation de certains masques de femmes qui servent aux drames lyriques des Nô, et tel nez rouge de bourgeois, telle chair molle de rastaquouère devant la boutique de la Goulue ou au cirque, rappelle l'air prétentieux et grotesque de certains masques de Tengu, farfadet dont le théâtre japonais se gausse.

*
* *

Assurément le mouvement d'art qu'on a appelé l'« Impressionnisme » ne dérive pas tout entier de l'Estampe japonaise. Ce n'est pas Hokusaï et Hiroshigé qui les premiers ont révélé aux paysagistes occidentaux le parti à tirer de la lumière : il y avait eu Ruysdaël et Claude Lorrain, Constable et Turner, Dupré et Corot, Rousseau et Millet. Ce n'est pas non plus les peintres des belles, Harunobu, Kiyonaga ; les peintres des métiers, Outamaro et Hokusaï; les peintres d'acteurs ou d'apparitions, Shunsho et Sharaku, Shunyei et Hokusaï, qui ont révélé à nos peintres la beauté des silhouettes et des masques : il y avait eu Courbet et Millet, Gavarni et Daumier. D'autre part, ni Whistler et M. Monet, ni MM. Degas et Lautrec n'ont pastiché les belles ou les paysages de Yedo. C'étaient des artistes d'une trop forte personnalité et ayant de trop

solides admirations à l'endroit des maîtres d'Occident pour se laisser entièrement gagner par une influence exotique. Fidèle au principe qu'il s'est toujours plu à répéter : « Il faut apprendre à peindre d'après les maîtres et n'aborder la nature qu'après », M. Degas avait copié ou allait copier Poussin, Holbein, Clouet et Lawrence, quand, vers la trentaine, abandonnant la peinture d'histoire, il prit comme modèles des jockeys et des blanchisseuses, et, malgré sa dévotion aux Japonais, il est resté, lui, l'admirateur d'Ingres, de la race des artistes occidentaux dont l'œil, le style, le dessin sont rompus de longue date à l'analyse de la figure humaine. Il en alla de même avec Lautrec qui admirait le Greco, s'échappait volontiers de Paris, le dimanche, pour aller en pèlerinage auprès des La Tour de Saint-Quentin, et qui dut soigneusement étudier à Londres, à Paris ou à Florence les roussins de Paolo Uccello avant d'esquisser la croupe de son cheval de cirque.

Mais l'estampe japonaise, ce fut dans notre monde guindé et morose une irruption de figures très mobiles dans un lumineux décor, le tout lorgné à la volée, comme du haut d'une lucarne, soudain ouverte, puis refermée, — tout juste le temps de surprendre et de croquer à la diable le bout de scène, le détour d'intérieur ou de jardin, qui, en pleine clarté et de guingois, s'y est inscrit, — décor qui papillote aux yeux, s'émiette en détails, puis soudain se simplifie et se magnifie quand il s'évapore en averse ou se voile de nuit, s'échevèle en plein vent ou s'assoupit sous la neige, tantôt adorable alors qu'y minaude une belle parmi les fleurs, tantôt grandiose quand y passe une bourrasque. Imaginons la joie d'artistes, doués comme l'étaient Degas, Whistler et Monet, devant ces esquisses rapides et justes d'artistes de génie qui voyaient la nature avec des yeux d'enfants, enfants d'une terre haute en couleurs où la vie s'écoule mobile et capricieuse au gré de l'humeur des paysages. Cela paraissait peint

comme l'oiseau chante; c'était l'univers à travers la lumière d'une minute, la vie à travers les gestes d'un instant.

Tous les peintres qui aimèrent l'estampe affinèrent, à l'étudier, leur sens de la lumière : Alfred Stevens lui emprunta de rares délicatesses de tons ; Manet, de belles taches de couleurs ; Whistler, qui avait d'abord copié la nature avec l'assurance d'un « écolier débauché » par l'exemple de Courbet, après qu'il a découvert l'art du Japon, parle sans cesse dans sa correspondance avec Fantin-Latour d'harmonies, et désormais une ou deux couleurs dominantes d'une exquise finesse déterminent la tonalité générale de chacun de ses tableaux. Degas passe des tons dorés des Hollandais, des gris de Chardin, à des couleurs plus franches et plus aigres, blancs, roses, verts et roux ; Monet éclaircit de plus en plus sa palette de bleus, de roses, d'ors, d'azurs, de verts clairs, et cherche lui aussi des « symphonies, » où les gris, les roses, les bleus dominent. Et sans doute il y a de grandes différences de coloris entre Degas et Lautrec, qui sont non pas des peintres de plein air, exécutant directement d'après nature, mais des peintres de contre-jour, travaillant à l'atelier d'après des croquis et de souvenir, employant des tons rompus, chauds, mais parfois un peu sombres, un peu lourds, et M. Monet qui, en pleine campagne, étudie les reflets du grand soleil; mais Degas, Whistler, Monet sont, chacun à sa manière, des virtuoses de la couleur qui, à l'exemple des Japonais, savent faire éclater dans une tonalité un peu sombre une petite note de réveil : le brillant d'un œil, le luisant d'une bouche, le rose d'une joue, un nœud ou une ceinture roses, un velours noir sur le blanc d'une jupe, un brodequin jaune dépassant une robe sombre, un tartan rouge, un veston noir au milieu de nuages de tulle, un rose velouté de chair dans le blanc du linge, un rose soyeux de maillot dans la brume laiteuse de la gaze. Et ce sont, chez tous, de brusques et vibrants éclats de

lumière, coups de soleil sur les casaques des jockeys, or d'une fusée dans le ciel nocturne, dernier rayon à la cime d'un peuplier, et toujours une exécution rapide, souvent très « sabrée », presque sans reprises, à la fois fougueuse et tendre. Virtuosité dans le maniement de la couleur, commun souci de la forme curieuse, goût des « arrangements » : d'Ingres, de Rousseau, de Courbet ou de Daumier à Monet, Whistler, Degas et Toulouse-Lautrec, c'est un affinement, une exaltation de la sensation, un entraînement à saisir le furtif et le rare dans la lumière et le mouvement, et c'est le « Japonisme » qui explique en grande partie un tel écart de sensibilité entre ces deux générations d'artistes.

Aux peintres qui, de 1860 à 1890, eurent le souci d'interpréter avec style les spectacles les plus familiers de Paris et de Londres, l'estampe japonaise, portrait des belles et des beautés familières de Yedo, fournit un langage nouveau. Tandis qu'en littérature les frères Goncourt enrichissaient leur vocabulaire, désarticulaient leur syntaxe, pour pouvoir exprimer la plus fugitive des sensations, Degas combinait l'essence et l'huile, l'aquarelle et le pastel, la détrempe et la gouache ; Whistler passait de l'huile au pastel, de la gravure à la lithographie, pour pouvoir rendre les reflets de la gaze, de la soie, du velours, de la laine sous tous les éclairages, pour pouvoir saisir toutes les nuances de la nuit, tous les jeux de la lumière sur les vieilles pierres de Venise et de Londres. Mis à part leurs emprunts à maints styles et à maintes techniques d'Occident : M. Degas à Ingres ou à La Tour ; Whistler à Velasquez ou à Canaletto, ce que Whistler et Degas, aussi bien que Lautrec et M. Monet, doivent aux Japonais, c'est une syntaxe moins rigide dans l'emploi de la perspective ; un tour plus personnel dans leur manière de marquer avec soin la relation du « motif » à la position de leur œil et de laisser apparaître sur leurs toiles

les premiers plans d'occasion qui encadraient ce « motif » quand ils l'ont surpris.

Les décorateurs des tapisseries gothiques entassaient personnages sur personnages qu'ils adossaient à des fonds opaques d'architecture ou de verdure; mais nos décorateurs modernes, sous l'influence de Raphaël et des Vénitiens, font fuir les lointains de leurs paysages et de leurs colonnades, dont toutes les lignes parallèles convergent vers un point qui tombe exactement sur la ligne d'horizon placée généralement au centre de la toile à bonne hauteur d'œil : leurs décors ont ainsi un air de réalité, mais trop souvent ils creusent les surfaces qu'ils devraient simplement couvrir et orner. A l'école des Chinois, qui, dans leurs kakémono ou leurs paravents, ont juxtaposé êtres et choses sans souci de la décroissance que l'éloignement fait subir aux divers plans et du rapprochement apparent à l'infini des lignes parallèles, les artistes japonais ont toujours été des décorateurs qui, au lieu de choisir leur motif à distance et à hauteur d'œil, puis de le mettre en perspective comme nos artistes modernes, le font voir de très près, et de haut en bas, presque en surplomb, dans ces chambres de maisons sans toit ou dans ces cours qui s'étagent (paravents ou makimono de l'école Tosa), et de bas en haut, presque selon la verticale, dans ces paysages bouddhiques (paysages des Kano) où lacs, rocs, pagodes, pins, nuages sont superposés jusqu'au sommet du kakémono, avec un sens subtil de la seule perspective aérienne suggérée par des valeurs dégradées. Les peintres de l'École populaire, vers le milieu du XVIIIe siècle, apprirent des Hollandais quelques notions de perspective linéaire, comme cela est sensible chez Koriusaï, Kiyonaga, Toyoharu, puis chez Hokusaï et surtout chez Hiroshigé ; mais ils conservèrent l'habitude de ne pas prendre leur motif à hauteur d'œil, de se placer soit en contre-bas de leurs personnages, soit plus haut, par exemple debout et très près de leurs modèles qu'ils domi-

naient, et alors, dans le haut de l'estampe, nattes de la chambre se relèvent tandis que les personnages paraissent glisser ou tomber vers le bas. Ainsi nos artistes d'Occident, — avant qu'ils connussent l'art des Japonais, — et les artistes d'Extrême-Orient différaient dans le choix de leur point de vision. Poussin recommande de se placer à une distance qui égale au moins trois fois la hauteur de la figure qui sert de premier plan. Ce fut toujours la règle chez nos maîtres d'autrefois de ne représenter que ce qu'ils pouvaient embrasser d'un seul coup d'œil. Les Japonais, au contraire, faute de prendre un champ suffisant, ont été obligés de relever deux ou trois fois la tête pour voir entières certaines de leurs scènes ou de leurs figures : d'où leur désarticulation du motif et leurs perspectives brusquées, « précipitées ».

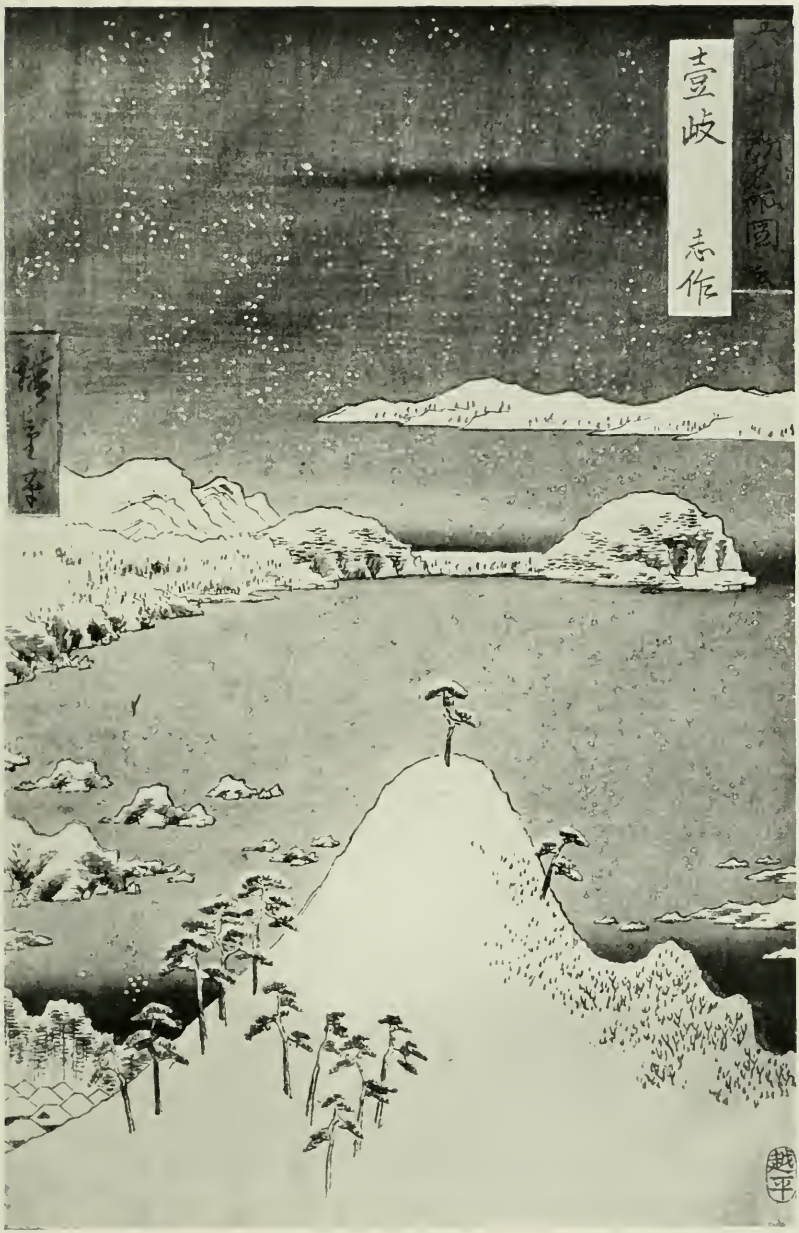
Notre art classique supprime volontiers les premiers plans d'un paysage ou d'un intérieur, pour approcher de nous le motif central, massif d'arbres, montagnes, nuages, ou figures humaines. L'artiste, dans la réalité, aperçoit de très loin le sujet qui l'intéresse ; mais, quand il peint, abrégeant les distances, négligeant les intermédiaires, il l'amène à hauteur d'œil. Ainsi achèvent de disparaître les rapports accidentels qu'eut avec l'artiste le paysage ou le groupe humain, déjà simplifié de lignes et transposé de valeur par la distance, et qui revêt alors un caractère d'éternité.

D'instinct, Raphaël, Titien, Poussin, Puvis de Chavannes ont vu une nature de bas-relief qui se développe en frise et dont toutes les parties restent à égale distance du spectateur. Un Japonais, au contraire, au lieu d'aller droit au motif central et lointain, en supprimant toute transition, s'arrêtera tout d'abord sur les premiers plans. Toujours, dans l'œuvre, la place et la distance, d'où l'artiste a pu voir le motif, sont nettement indiquées par la forme ou plutôt par les déformations et les dimensions des objets placés au premier plan, et

qui sont dessinés avec leurs volumes exacts, parfois même exagérés.

Cette nature japonaise apparaît alors toute relative à la position qu'occupait par hasard l'artiste au moment qu'il l'observait : des lanternes de pierre, des piliers de torii viennent en avant sur les estampes ; dans les scènes d'intérieur, un paravent, obliquement, s'interpose entre notre œil et les personnages ; ailleurs, le décor gauchit, le saillant d'une maison surgit ; enfin, partout, de l'asymétrie : figures coupées par le milieu, figures presque toujours de trois-quarts. Que l'on se rappelle le *Fuji Hyakkei* où la fantaisie de Hokusaï inscrit les deux courbes immuables du volcan sacré entre des premiers plans toujours variés et imprévus...

Insistance à marquer son « point de vue », curieuse « mise en page », « coupe » hardie du motif : ce style des estampes convenait à Degas, Whistler, Monet, Renoir et Toulouse-Lautrec, qui voulaient se garder de la disposition des choses et de l'attitude des êtres paraissant avoir été telles de toute éternité, et qui cherchaient à suggérer le cocasse, le fantastique ou le mystère de la vie et de la lumière saisis à la volée ! La herse abandonnée dans un coin du labour de *Novembre*, le couple de l'*Angélus*, l'*Homme à la Houe*, de Millet, les *Trois Chênes* de Rousseau, nous avons la conviction qu'ils étaient tels avant que Rousseau et Millet les représentassent, qu'ils sont restés tels après eux. Les estampes au contraire gardent trace de l'étonnement de l'artiste qui les a peintes : il rêvait, puis, soudain, dans son champ visuel s'est inscrite au petit bonheur la scène qu'il nous présente. Redresser les personnages ou le décor qui l'ont surpris, leur donner du recul, les mettre à hauteur d'œil et d'aplomb il n'y songe point : ce serait trahir son impression, lui retirer son charme d'image éphémère. Un observateur qui eût été assis à la hauteur de ces femmes et face à elles n'aurait pas vu la même scène que lui qui,



Phot. Longuet.

LE GOLFE DE SHISA (ÎLE D'IKI) SOUS LA NEIGE

Collection Kœchlin.

debout dans un coin de la chambre, les a croquées de dos ou de trois-quarts sans qu'elles s'en doutassent. Une esquisse d'Outamaro ou de Hiroshigé tient encore à son auteur par des liens invisibles, mais inusables ; c'est une confession personnelle, datée, localisée. Ainsi, l'estampe japonaise a donné aux artistes d'Occident le courage et le moyen de rompre avec notre tradition de figurer avec le plus d'exactitude qu'il se peut les êtres et les choses dans leur aspect stable, de profil ou de face, à bonne hauteur d'œil et selon la stricte perspective géométrique. A ces artistes plus soucieux d'originalité que leurs frères d'Extrême-Orient et toujours en quête de sujets neufs, l'estampe a prouvé aussi que le familier se prêtait à toutes les raretés, pourvu qu'il fût observé avec des sens nettoyés d'habitudes ancestrales et qu'il fût représenté dans toute sa fraîcheur d'apparition.

La « méthode des Japonais » que Whistler disait appliquer et que ses disciples et amis considéraient comme son secret, c'était l'art de disposer un motif de telle manière qu'il parût s'être mis en place de lui-même. Dans les portraits de *Miss Alexander*, de *Mrs. Leyland*, dans le *Balcon* et la *Symphonie en blanc n° III*, dans les *Variations en violet et vert*, un rameau fleuri ou une touffe d'herbe pénètre en partie à l'intérieur du cadre au delà duquel la scène paraît se prolonger ; la *Femme aux Chrysanthèmes*, (Degas 1865) est coupée à mi-corps, en hauteur et en largeur, par le cadre, alors que le centre de la toile est occupé par la gerbe de fleurs. Souvent aussi les perspectives sont précipitées : le motif ayant été vu de haut en bas, une cheminée paraît pencher et glisser vers vous (*la Chambre de Musique*, par Whistler), — ou bien, au contraire, la scène a été regardée de bas en haut, comme dans le *Ballet de Robert le Diable* et les *Musiciens à l'orchestre* (Degas) : énormes, au premier plan, surgissent des dos de spectateurs et de musiciens, et le

manche d'un violoncelle[1]. Toulouse-Lautrec, lui aussi, figura volontiers les choses et les êtres en raccourci : étant nain, il les voyait par en dessous : dos et nuque de consommateur posé de trois-quarts, tache noire de premier plan pour un fond de petites femmes roses (*M. Dethomas au Moulin-Rouge*) ; manche d'une contrebasse et main poilue du contrebassiste (*Jane Avril*) ; tête d'un accompagnateur (*May Belford*) ; croupe et sabots du cheval (*Au Cirque*), etc. Tous ces artistes indiquent avec une extrême précision la distance et la position toute fortuite de leurs modèles par rapport à leur œil, amincissant le volume des têtes quand ils les regardent de bas en haut, bombant les parquets, faisant pencher les chaises quand ils les regardent de haut en bas. Et Whistler lui-même qui, sur la fin de sa vie, tenait à ce que ses compositions parussent tenir tout entières à l'intérieur de leurs cadres, continua de penser qu'il était essentiel qu'elles donnassent la même sensation d'éloignement que lui-même avait éprouvée devant son sujet.

Une fois choisie la place que devait occuper, sur sa toile ou sa planche à graver, la partie principale de sa composition, — tête du modèle ou groupe de palais dans le lointain à Venise, — Whistler la dessinait avec le plus grand soin et, qu'il s'agît d'une eau-forte exécutée partie par partie ou d'un tableau peint du coup, sa mise en place était trouvée dès le début ; autour du sujet principal, sinon central, il restait toujours un espace que l'artiste pouvait à sa guise laisser en blanc ou garnir d'accessoires. « Je ne vois pas de secret dans tout cela », lui disait un jour quelqu'un à qui il exposait la « méthode de dessin des Japonais. » « Vous vous trompez, repartit Whistler, le secret, c'est de le faire. » Et c'est en

1. M. Monet a peint des motifs de bas en haut dans les *Cathédrales*, de haut en bas dans les *Falaises de Pourville*, la *Cabane de douaniers*, et dans la Série des *Nymphéas*.

effet le secret d'un Whistler et d'un Degas que leur art de disposer leurs personnages ou leurs groupes de personnages dans l'espace, de donner la sensation de l'étendue réelle, où vraiment ils les ont vus, et non pas de cet espace abstrait où la plupart des peintres isolent sagement leurs modèles, bien au centre de la toile. Degas et Whistler composent non seulement dans l'espace, mais avec l'espace. Voyez la mère de Whistler assise devant un mur orné seulement d'une gravure et d'un fragment de rideau, ou encore, dans une pose analogue, le *Carlyle* : ces figures découpent autour d'elles des vides inégaux, et pourtant quel subtil équilibre entre toutes les parties de la composition ! Notez aussi les vides entre les groupes de Degas : à partir d'un des angles inférieurs de la toile et par transitions brusques, on passe d'une ou deux grosses figures de premiers plans à des figures de fond de plus en plus petites, qui se disposent obliquement vers le fond, selon une arabesque qui a l'imprévu et le négligé de la réalité même. Prenant leur essor, à hauteur de l'avant-scène, les petites danseuses s'égaillent comme une volée de moineaux, de profil, de dos, de trois-quarts [1] (*Répétition d'un ballet sur la scène de l'Opéra*), ou bien elles décrivent une demi-ellipse, depuis la *Danseuse au Bouquet* qui salue devant la rampe, en passant par les groupes adossés aux portants des décors, jusqu'au tout petit groupe qui au fond de la scène s'agenouille sous un parasol, — ligne initialement très épaisse et qui s'effile à son extrémité comme les beaux traits lancés par les artistes japonais et qui enclosent si joliment un espace. Même demi-ellipse dans la *Classe de Danse* qui tourne autour du professeur planté seul au milieu de la salle. Dans les *Danseuses à la Barre*, la plus grande partie du tableau est occupée par un parquet vide

1. Ce sont les principes de la mise en scène et des groupements du Théâtre Libre par opposition avec les principes classiques du défilé en bas-relief.

qui monte vers l'angle supérieur de droite où s'exercent les danseuses, et qui sur la gauche est chétivement meublé par un minuscule arrosoir ; dans le *Foyer de la Danse*, le centre de la toile n'est occupé que par une chaise.

« On reconnaît un artiste, disait Whistler, à ce qu'il sait peindre en profondeur » ; nul peintre n'a mieux suggéré la profondeur que Whistler dans ses Nocturnes, dont la ligne d'horizon est placée très haut sur la toile, dont les premiers plans sont des silhouettes d'hommes ou de barques, taches sombres qui font fuir les lointains, comme sur les estampes. C'était un geste familier à Whistler que de repousser loin de lui son motif; or cette sensation d'espace, qui fait la grandeur de ses paysages, les toiles de M. Degas nous la suggèrent, non pas par une perspective aérienne, mais par une perspective linéaire, elle-même très différente de la perspective classique : les énormes dos noirs des musiciens font paraître plus distantes les figures blanches des chanteuses ou des danseuses sur la scène.

« Le secret, c'est de le faire »... Chez ces artistes qui représentèrent la nuit sur la Tamise ou une classe de danse, sujets réputés si familiers qu'ils étaient restés jusque-là hors de la peinture, ce qui donne un style saisissant à leurs tableaux, c'est qu'ils ne semblent pas être faits, mais s'être formés tout à fait au hasard, que la composition en paraît si naturelle que ça n'a pas l'air composé, que c'est la vie même qui apparaît et qui passe, comme sur les estampes.

*
* *

Un sens plus concret et plus aigu de la lumière, de l'espace et du mouvement; un langage plus souple, plus rapide et plus exact pour exprimer ces subtilités nouvelles, tel est l'emprunt de Whistler, de Degas, de Monet, de Toulouse-Lautrec à l'Estampe ; mais que par leur technique et leur

jugement sur la vie ces fortes personnalités d'artistes occidentaux diffèrent des Japonais !

Une peinture japonaise, c'est une synthèse rapide de lignes et de taches d'aquarelles posées à plat Un paysage de Whistler ou de Monet, c'est une analyse complexe de la lumière par une juxtaposition de petites surfaces modelées grâce à des oppositions d'ombres et de clartés. « Avec Whistler, dit une de ses élèves à l'Académie Carmen[1], on apprenait à regarder le modèle du même œil que le fait le sculpteur ; on modelait sur la toile comme on modèle dans l'argile ; on se servait d'un pinceau, comme on se sert d'un ciseau, pour rendre les moindres différences de ton qui ne sont que des différences de forme. Mais il était préférable, d'après Whistler, de s'attacher d'abord aux éléments essentiels d'une figure, de ne pas chercher à reproduire les mille changements de couleur que l'œil y remarque. L'important, c'était de donner l'impression de la réalité d'un objet placé dans son atmosphère propre. Voilà pourquoi Whistler recommandait aux étudiants de peindre le fond avec beaucoup de soin ; seul le fond pouvait donner au sujet principal un caractère de réalité. Pour la même raison, il tenait à ce qu'on rendît très exactement les différentes teintes des ombres ; c'est l'ombre en effet qui détermine le plus ou moins de lumière d'une figure et qui lui donne par là même le relief nécessaire[2] ».

Monet arrive à créer une sensation générale de lumière, en totalisant tous les reflets locaux, indiqués par des empâtements posés en relief avec le couteau à palette. C'est un raffinement sur le modelé d'autrefois, chaque reflet dans la demi-teinte étant transformé en tons entiers et couché en couleurs pures, bleu, or, violet, lilas, vert clair, qu'il s'agisse

1. *Whistler*, page 373.

2. Rodin disait de Whistler : « C'était un peintre dont le dessin avait beaucoup de profondeurs..... Il sentait la forme, non seulement comme le font les bons peintres, mais à la manière des bons sculpteurs. »

de pierres de cathédrales, de glaçons, de feuilles de peupliers, de rochers ou de chaumes. Plus de grands parti-pris d'ombre et de lumière laissant aux objets leur solidité : surfaces et reliefs s'effritent, se ruinent et se dissolvent dans cette pénombre multicolore. Whistler, par la profondeur de ses « nuits » où de rares lueurs se mêlent si subtilement à l'ombre ; Monet, par le frémissement de ses « pleins soleils », vont plus loin que Hiroshigé dans la notation de la lumière. Mais l' « Impressionnisme » d'un Whistler, et surtout d'un Monet, c'est plutôt une fantaisie de purs peintres, qui bouleverse les émotions que nous avons l'habitude de retirer de la contemplation de la nature, c'est une poésie cosmique qui déshumanise nos paysages ; tandis que l'impressionnisme des estampes, c'est une représentation du monde liée à une philosophie millénaire, la manière de sentir d'yeux et de cœurs habitués à remarquer les aspects passagers de ce monde d'illusion.

Silhouettes minces, démarche légère, grâce de chorégraphes des *bijin* de Harunobu et d'Outamaro : on les dirait affranchies de toute pesanteur, presque immatérielles dans un décor de fleurs et de rêve. « Comment s'acquièrent la légèreté et la grâce, ou les misères intimes des prêtresses de la danse », tel pourrait être le sous-titre commun à toutes les « danseuses » de M. Degas. De leur humble et chétive origine urbaine, même après avoir dépouillé leurs pauvres défroques faubouriennes pour revêtir le maillot de soie et la jupe de gaze, elles gardent les os saillants, la gorge plate, les bras émaciés et les figures fripées. A placer les pieds en équerre, à s'exercer sur les pointes, à s'assouplir sur la barre, leurs jambes se muscleront, leur corps prendra de l'aplomb, leur taille se rompra, mais toujours l'expression bêtasse de leur physionomie démentira la grâce de leur geste, — pauvre grâce qui à la fin de l'entrechat s'achève en

un sourire grimaçant de fatigue, en étirements de bras, en renversements de têtes, en chuchotements, en grattements chez ces singes danseurs, — grâce fardée près de paysages peints en trompe-l'œil dans une atmosphère de poussière... Ils ne manquent pas dans la *Mangwa* de Hokusaï, les apprentis gymnastes, mais on dirait qu'ils n'ont pas pareille carcasse à soulever, à ployer...

Même contraste chez Toulouse-Lautrec. Comme artiste, il est très proche des Japonais, mais que leurs jugements sur la vie sont opposés ! « Dire que si j'avais eu les jambes un peu plus longues, je n'aurais jamais fait de peinture ! » disait-il en ses heures de tristesse, — paradoxe chez cet homme dont la vocation d'artiste fut si impérieuse, mais boutade qui explique l'accent de son œuvre. Son esprit qui, dans un corps normal, eût peut-être été surtout sensible à la grâce, à la douceur des choses, en vit l'aspect âpre, féroce. Il ne se joue pas à leur surface, comme les peintres des *bijin*, mais, fiévreux, il l'explore pour en découvrir les fissures. Ce nain prenait une joie sadique à noter chez des géants rencontrés au café une faible résistance à l'ivresse, et aussi à voir de bons gros garçons sains mener cette vie de bar et de maison close à laquelle son exceptionnelle constitution pour un temps résista. Dans les portraits qu'il fit de certains de ses parents et amis, il fut impitoyable à dénoncer la bestialité qui rôde en toute physionomie d'homme ; autant il avait de tendresse envieuse pour la grâce hardie, souriante et musclée des acrobates, des clowns, des danseurs, autant il haïssait les inactifs : il fait beau voir l'air fat des figurants dans les lithographies de *Chilpéric*, les airs exténués des bourgeois et des « cercleux » qui regardent la danse nerveuse de *Valentin le désossé* au Moulin-Rouge, ou la danse molle du nègre *Chocolat* au bar Achille.

Une passion de revanche, une joie à respirer les « fleurs du mal », voilà qui éloigne Lautrec des peintres d'estampes,

dont l'œuvre, à défaut de détails sur leur vie, décèle d'heureuses complexions, bien équilibrées, toutes prêtes à s'oublier pour entrer en sympathie avec leurs amis, les nuages, les torrents, les arbres, les fleurs, les bêtes. Les « Beautés des maisons vertes » des albums de Harunobu, d'Outamaro, de Shunsho et Shighemasa, ne ressemblent guère aux « femmes damnées » de Lautrec : n'étaient leurs parures clinquantes et les épingles qui hérissent leurs chignons, n'étaient leurs stations derrière les grilles du Yoshiwara sous les yeux goulus des passants, on les prendrait pour de nobles dames trônant en grand arroi et, respectueuses des usages, occupées à quelque inoffensif divertissement de cour. Même dans les scènes les plus scabreuses des albums érotiques, il n'y a jamais sur le corps ou sur le visage des malheureuses ces cernes du vice, ces marques de dégradation physique et morale que Toulouse-Lautrec guettait si malicieusement chez ses modèles.

Les Contes des Monstres d'Autrefois, de Shunyei, ou les *Apparitions*, de Hokusaï, cela nous paraît un épouvantail pour petits enfants, à côté du tragique des danses de Valentin le Désossé et de la Goulue. C'est que ce tragique-là n'est pas œuvre de notre imagination, mais de notre vie même. Une écume douteuse frange notre civilisation d'automates urbains comme une zone pelée et galeuse ourle nos fortifications. Les boulevards extérieurs et leurs lieux de plaisir puent l'alcool, l'absinthe, le crottin, la sciure de bois et le bout de cigare, et voilà que peu à peu leurs divertissements, café-concert, music-hall, foire et cirque, gagnent le cœur de la ville.

La philosophie amère de Lautrec répond bien à l'humeur de son temps, puisque c'est la philosophie de M. Degas, peintre du *Viol*, de l'*Absinthe*, des *Femmes devant un café*, et aussi la philosophie de M. Forain. Qu'on le compare à Hokusaï : même franchise de la ligne dont les pleins et les

Phot. Longuet.

LE TEMPLE DE SUSAKI, SOUS LA NEIGE, AU LEVER DU SOLEIL
Collection Mutiaux.

déliés trahissent les caresses, les frôlements, les écrasements, les ondoiements, les attaques brutales et les fuites légères du pinceau ; mais quelle différence d'esprit ! Les Japonais de Hokusaï ressemblent à des ludions qui bondissent et sautillent ; les héros de M. Forain, le dos et la nuque courbés, les jambes molles, s'affaissent à terre, alourdis d'habitudes et marqués d'une cassure. Hokusaï glisse sur les bizarreries physiques de tous les êtres, M. Forain s'attaque à l'homme, et quel souci chez lui de la légende vengeresse ! Une nature aussi corrompue, il n'y a que le soudain miracle de la foi qui puisse la purifier, il serait vain de compter sur la lente morale. Et tout naturellement nous passons des prétoires et de leurs juges falots, des cabinets particuliers et de leurs financiers avachis, de toutes les tragédies entre quatre murs où le mâle mendie des caresses que la femelle lui accorde, méprisante, aux scènes de rédemption devant la grotte de Lourdes, comme après la première partie d'un sermon sur la corruption de la nature humaine, on passe au second point qui offre le salut.

« C'est jusqu'à présent l'homme que j'ai vu le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie », disait Goncourt de M. Degas : le mot est vrai aussi de ses disciples, Lautrec et Forain. L'âme de la vie moderne, comme ils l'invectivent ! tandis qu'il n'est pas trace de vulgarité dans les portraits que les peintres des estampes nous ont laissés des courtisanes. La philosophie de ces rêveurs a beau être plus pessimiste que nos croyances optimistes d'hommes d'action, la gaieté et la jeunesse de leur art nous rendent envieux. Ils ont su prendre la vie plus légèrement que nous.

Et chez Degas, Forain, Lautrec, il y a aussi le goût, tout à fait étranger aux Japonais, mais français, classique, de pénétrer, par delà leur extérieur, jusqu'à l'essence des êtres. Leur dessin est plus « aigu », plus « agressif », que le dessin

des Japonais ; il égratigne, si l'on peut dire, tant il a de hâte impitoyable à souligner le caractère en même temps que les traits du modèle. Où est l'impassible uniformité de la femme peinte par Harunobu ou par Kiyonaga ? Les yeux se plissent, les mâchoires se serrent, les lèvres se crispent, la bouche se déforme, et, sveltes, les tailles et les cous s'allongent : ces modèles, de toute évidence, sont moins accoutumés que les héroïnes de Harunobu à subir leur sort.

Enfin les couleurs de Degas, Forain, Lautrec sont tristes ; les tons en sont chauds, mais un peu sombres, un peu lourds, parfois aigres ; ce ne sont pas les couleurs du plein jour. On pense à leur appliquer cette page de Théophile Gautier sur Charles Baudelaire (1868) :

> Pour peindre ces corruptions qui lui font horreur, il a su trouver ces nuances morbidement riches de la pourriture plus ou moins avancée, ces tons de nacre et de burgau qui glacent les eaux stagnantes, ces roses de phtisie, ces blancs de chlorose, ces jaunes fielleux de biles extravasées, ces gris plombés de brouillard pestilentiel, ces verts empoisonnés et métalliques puant l'arséniate de cuivre, ces noirs de fumée délayés par la pluie le long des murs plâtreux, ces bitumes recuits et roussis dans toutes les fritures de l'enfer, si excellents pour servir de fond à quelque tête livide et spectrale, et toute cette gamme de couleurs exaspérées, poussées au degré le plus intense, qui correspondent à l'automne, au coucher du soleil, à la maturité extrême des fruits et à la dernière heure des civilisations.

Visages fripés, blêmes et douteux des danseuses, des jockeys de Degas, des financiers et des gens de maison de Forain, des noctambules de Lautrec, qui, vaguement, regardent les gestes las des danseurs ; chez tout ce monde, la spontanéité a dégénéré en mécanisme : professionnellement, la petite Jane Avril lève la jambe comme ses sœurs les apprenties danseuses de l'Opéra, mais que son facies lugubre et douloureux s'harmonise mal avec cette mimique exaltée !

Valentin le Désossé, avec son « haute forme » en soie posé sur le nez et son veston à courtes basques, a des prétentions au « comme il faut ». Mais ce pauvre Valentin, il est pitoyable comme ces déchus qui battent le pavé de l'East End londonien, affublés des défroques des riches. Tristesse du « beuglant » et de la « valse chaloupée », simagrées de plaisir, bruit simulant la joie, ivresse au déboire âcre, que nous voici loin des campagnards de nos estampes et de leurs jeux innocents ! Quand, à l'école des Japonais, Degas, Lautrec, Forain se mirent à ouvrir les yeux sur la comédie humaine de leur pays et de leur temps, elle ne se jouait pas dans les décors de cet heureux Japon d'autrefois, où le vice même avait des dehors paisibles, inoffensifs, où l'homme ne se prenait pas pour centre du monde, et, même à la ville, gardait une allure vive, des sensations fraîches, le goût et l'admiration de la campagne. Harunobu, Kiyonaga, Outamaro ont peint les joyeux matins lumineux de Yedo; le domaine de nos artistes, ce fut Paris et ses tristes gaietés nocturnes.

Seul, Whistler, Américain de naissance, vivant à Londres dans le mépris de la peinture « victorienne », plus affranchi ainsi de toute tradition occidentale qu'un Degas ou un Lautrec, plus poète aussi, subit profondément l'influence non pas seulement de l'art japonais, mais de la sensibilité qu'il devina à travers les estampes. En un temps où la mode était aux lourdes tapisseries et aux coûteux bibelots amoncelés, il accrocha aux murs de sa maison, tendus de couleurs unies et sans ornements, quelques estampes, quelques étagères de porcelaines blanches et bleues, quelques éventails dont il disait qu'entre eux et les marbres grecs il n'existait aucune ligne de démarcation. Il fut l'initiateur en Occident de ces « arrangements artistiques » où tout est sacrifié à l'arabesque, à l'harmonie. Et puis, sur ses tableaux, les branches de fleurs, le cartouche long ou oblong contenant le papillon

symbolique qui lui sert de signature, les voiles en forme de kimono, les minuscules tasses à saké sur des plateaux de laque ; les couleurs chair et vert (*le Balcon*) ; les harmonies rose et gris (*les trois Jeunes Filles*), rose et argent (*la Princesse du pays de la Porcelaine*) ; enfin, l'expression même des personnages et le paysage où il les imagine, nous font penser à un Outamaro : les études pour les *Six Projets*, représentant des groupes de deux, de trois, de quatre jeunes filles accoudées à une balustrade ou entourant une gerbe fleurie ou marchant sur une plage de sable, trahissent la nostalgie de Whistler qui, dans un atelier de Londres, rêve de figures harmonieuses devant la mer, — mer intérieure du Japon ou de Grèce, car, Tanagréennes par leur coiffure et les plis de leurs draperies, ses héroïnes sont Japonaises par les jeux de leurs ombrelles et de leurs éventails, leurs hanchements et leurs ploiements en pleine brise.

Et le charme presque irréel de cette « Demoiselle élue »[1] à la silhouette fine, souple, nerveuse, élancée, un peu lasse et comme exténuée par une trop aiguë sensibilité, c'est le charme de presque tous les modèles de Whistler, qu'il s'agisse de *Miss Alexander* autour de qui frémissent pétales et papillons, de *Lady Archibald Campbell* ou de *Maud*, longues figures en hauteur, comme sur les kakémono, surgissant de l'ombre, avec un joli rythme de chorégraphes. Elles apparaissent dans une pose familière, — Sarasate, tel que l'aperçoivent les derniers rangs du parterre quand, du fond obscur de la scène, il s'avance devant la rampe pour saluer le public ; — elles ne se campent pas d'aplomb ; elles défaillent légèrement ; d'une allure élégante, aisée, un peu

1. Même sensibilité japonaise dans le *Jardin de Cremorne*, dans le *Balcon*, — où la femme agenouillée qui joue du shamisen, la femme étendue et qui tient un écran au-dessus de sa tête, la femme debout qui hanche en s'accoudant au balcon d'où elle découvre un paysage de rivière, rappellent les héroïnes d'Outamaro dans une *chaya*, — et aussi dans *Annabel Lee* et dans le *Dessin d'une mosaïque pour le South Kensington Museum*.

inquiète et indécise, elles entrent, elles sortent, elles passent... Mais ces personnages en costumes d'aujourd'hui, sombres sur fond sombre, ont le charme mélancolique des nocturnes où la Tamise revêt son quotidien voile d'ombre, — nuit épaisse, gluante de fumée et d'humidité, nuit morne et lasse de ville industrielle qui le jour a peiné, penchée sur le fleuve, et qui le soir s'affaisse lourde dans le noir au lieu de frétiller aux lumières, comme la nuit de Yedo, toute scintillante d'étoiles, de lanternes, de feux d'artifice... Que les lourdes silhouettes noires penchées sur le parapet du pont de Battersea paraissent tristes à côté des porte-lanternes dont se hérisse le pont Riyôgoku, et l'on a le sentiment que c'est surtout par souvenir des feux d'artifice de là-bas que Whistler fait jaillir, éclater et retomber sa fusée dans un ciel peu accoutumé aux fêtes !

*
* *

« Les mêmes pensées poussent quelquefois tout autrement dans un autre que dans leur auteur »... L' « impressionnisme » des Japonais, évocateur de tous les sentiments qui ramènent l'homme à l'idée de sa propre nature, aida les artistes d'Occident à se défaire de tout sentiment littéraire, à ne se soucier que de lignes et de taches. Cette manière de sentir si naturelle aux Japonais, cela devint, chez M. Monet, une curiosité abstraite de la lumière et de ses reflets ; chez M. Degas, une curiosité abstraite des mouvements des jambes ou des bras et de leurs contre-coups sur le reste du corps. Cette manière de peindre qu'ont spontanément les Extrême-Orientaux parut en Occident coïncider avec les progrès de la science, — analyse des couleurs par le prisme, enregistrement des mouvements, grossissement des premiers plans par la photographie instantanée. Enfin cet impressionnisme, si populaire aujourd'hui encore au Japon, parmi les foules qui

contemplent la floraison des cerisiers, étonna le public de Whistler, de Degas, de Monet, qui, peu compris, vécurent dans un isolement hautain de raffinés, sensibles à des nuances qui échappaient aux bourgeois et à la grande majorité des peintres.

C'est aux points où l'estampe et notre peinture se sont le plus rapprochées que l'on peut mesurer l'écart qui subsiste entre les pensées d'Extrême-Orient et les nôtres. La sensation légère et subtile de l'univers, l'art de le représenter en plein mouvement, en pleine lumière, ce fut pour nous une curiosité acquise, c'était pour les Japonais, avant qu'ils connussent notre vie et notre philosophie, un besoin millénaire. Chez nous, ce fut un renouvellement heureux, mais épisodique, dans notre art de peindre, et qui dut s'accommoder d'une technique faite surtout pour suggérer le relief, et d'une philosophie qui, sévère pour l'homme, lui attribue pourtant dans la nature une place privilégiée. Ainsi se trouve indirectement confirmée par nos résistances l'idée que derrière les « images du monde éphémère » il y avait une philosophie de la nature très différente de la nôtre.

La nuit, les clairs de lune, les fleurs et les oiseaux, les averses, les chutes de neige, les éclairs et les bourrasques, dont les belles des estampes ne semblent faites que pour contempler le passage, ce n'était pas pour les Japonais, comme pour nous, signes accidentels de la bienveillance ou de la colère des dieux, thèmes occasionnels de poètes ou de peintres, c'était, pour toute une race de campagnards rêveurs, des symboles de leur destinée qui, après avoir enchanté leur vie, les aidaient à mourir.

TABLES

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Introduction 1

CHAPITRE PREMIER

Les Primitifs 49

CHAPITRE II

Harunobu 77

CHAPITRE III

Kiyonaga 103

CHAPITRE IV

Outamaro 133

CHAPITRE V

Hokusaï 171

CHAPITRE VI

Hiroshigé 209

CHAPITRE VII

L'estampe japonaise et la peinture occidentale à la fin du XIXe siècle. 243

Table des illustrations 282

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Vignette de la couverture. — Hokusaï : Le Fuji vu d'Umézawa.

			Pages.
Planche	I.	Torii Kiyonobu : Épisode de la bataille d'Ichi-no-tani	16-17
—	II.	Torii Kiyomassu : Faucon s'épuçant	24-25
—	III.	Moronobu : Chevauchée d'amazones	32-33
—	IV.	Torii Kiyomassu : L'acteur Nakamura Senya dans un rôle de femme	40-41
—	V.	Toyonobu : Jeunes filles personnifiant les vents du printemps, de l'été et de l'automne	56-57
—	VI.	Moronobu : Sérénade d'Ushiwakamaru à Jorurihimé	64-65
—	VII.	Masanobu : Homme et courtisanes sur une branche de prunier	72-73
—	VIII.	Koriusaï : Courtisane et ses deux « kamuro »	80-81
—	IX.	Harunobu : Jeune femme luttant contre le vent	84-85
—	X.	— Deux amoureux sous une ombrelle	88-89
—	XI.	Shunsho : L'acteur Danjuro en « shibaraku »	92-93
—	XII.	Harunobu : Jeune femme tendant un éventail à un cavalier	94-95
—	XIII.	— Jeune femme montant à un temple shintoïste	96-97
—	XIV.	— Belle guidant un jeune homme	100-101
—	XV.	Kiyonaga : Une maison de thé à Shinagawa	104-105
—	XVI.	— Trois jeunes femmes se rhabillant après le bain	108-109
—	XVII.	— Débarquement sur le quai de la Sumida	112-113
—	XVIII.	Sharaku : L'acteur Sakaiya Shakwaku dans un rôle d'Otokodaté	116-117

				Pages.
Planche	XIX.	Sharaku :	L'acteur Morita Kanya figurant un rônin	118-119
	XX.	—	La courtisane Komurasaki et son amant partant pour l'exil.	120-121
—	XXI.	—	Acteurs représentant deux samuraï s'apprêtant à combattre.	124-125
—	XXII.	Kiyonaga :	La promenade au bord de la Sumida.	128-129
—	XXIII.	Outamaro :	Yama-Uba et Kintoki. . . .	136-137
—	XXIV.	—	Courtisane agenouillée	140-141
—	XXV.	—	La courtisane Hana-Ogi . . .	144-145
—	XXVI.	—	L'évasion nocturne de Kamiya-Jihei et de sa maîtresse. . .	148-149
—	XXVII.	—	Fête de nuit sur la Sumida. .	152-153
—	XXVIII.	—	Le billet doux.	156-157
—	XXIX.	—	Courtisane ivre	160-161
—	XXX.	—	Jeune femme regardant dans un miroir le laquage de ses dents.	164-165
—	XXXI.	Choki :	Jeune femme et son petit garçon chassant les lucioles.	168-169
—	XXXII.	Hokusaï :	Acteurs et chanteurs	174-175
—	XXXIII.	—	Pavots.	176-177
—	XXXIV.	—	Le Fuji vu de Nihonbashi à Yedo.	180-181
—	XXXV.	—	Le Fuji vu d'Umézawa (prov. de Sagami)	184-185
—	XXXVI.	—	Orage avec éclairs au pied du Fuji.	188-189
—	XXXVII.	—	Le Fuji vu de la mer, par mauvais temps, à Kanagawa. . .	192-193
—	XXXVIII.	—	Le Yatsu hashi (pont aux huit détours)	196-197
—	XXXIX.	—	Le poète Ritaku devant une cascade.	200-201
—	XL.	—	Le « Kinota ».	204-205
—	XLI.	—	Le bramement du cerf.	206-207
—	XLII.	—	Sortie du Yoshiwara, à l'aube .	208-209
—	XLIII.	Hiroshigé :	Temple d'Atagosan, district de Shiba, Yedo	212-213
—	XLIV.	—	Vue au clair de lune de Nihon Dzutsumi, entrée du Yoshiwara.	216-217
—	XLV.	—	Oies sauvages s'abattant sur le marais de Hanada.	220-221

			Pages.
Planche	XLVI.	Hiroshigé : Lever de lune, au crépuscule, sous le pont Riyôgoku	224-225
—	XLVII.	— Lune d'automne sur la rivière Tamagawa	228-229
—	XLVIII.	— Vue de Kiribataké, district d'Akasaka.	232-233
—	XLIX.	— La neige sur le mont Hira . . .	236-237
—	L.	— Coucher de soleil à Goten-Yama, au temps de la floraison des cerisiers	240-241
—	LI.	— Vol d'oies sauvages, par nuit de lune, sur la baie de Takanawa.	248-249
—	LII.	— Oies sauvages s'abattant sur Katata	252-253
—	LIII.	— Avenue menant au sanctuaire d'Akiha, province de Totômi.	256-257
—	LIV.	— Le golfe de Shisa (île d'Iki) sous la neige	264-265
—	LV.	— Le temple de Susaki, sous la neige, au lever du soleil	272-273

Vignette de la couverture. — Harunobu : une potiche avec des fleurs.

ÉVREUX. — IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

Eug. Morieu, Imp.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 454 269 2